

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
FRANCIELLY CABRAL PACHECO

FANDO & LIS: Construindo Um Espetáculo

FLORIANÓPOLIS

2015

FRANCIELLY CABRAL PACHECO

FANDO & LIS: Construindo Um Espetáculo

Memorial descritivo submetido ao curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante

FLORIANÓPOLIS

2015

FRANCIELLY CABRAL PACHECO

FANDO & LIS: Construindo Um Espetáculo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas, sendo submetido à Banca Examinadora e considerado aprovado em 02/07/2015.

Prof., Dr. Sérgio Nunes Melo
Coordenador do Curso

Banca examinadora:

Prof^a. Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. PhD Paulo Ricardo Berton
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Ms. Priscila Genara Padilha
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

À Fábio Cabral Pacheco por me emprestar seus ouvidos durante todo o processo de montagem do espetáculo e de elaboração deste trabalho.

Aos meus gatos que foram meus companheiros durante muitas madrugadas e que me ensinam lições valiosas diariamente.

Aos meus colegas, Aline Helena Elingen, Bruno Santos, Gabriella Bergano, Igor Gomes e Mantra Santos por me terem proporcionado muitos aprendizados e por terem sido companheiros incríveis na nossa jornada à Tar.

À Leandro da Silva Batista pela parceria na direção e pelo apoio em todos os momentos do processo de *Fando e Lis*.

À Igor Gomes pela amizade e por me ajudar nos momentos mais difíceis da criação do espetáculo.

Aos meus colegas de curso Aimée Tefile, Alessandro Melo, Joy Souza, Isaque Santos, Nátaly Delacour e Patrícia Trentine por nos terem auxiliado a concretizar este projeto.

Aos servidores técnicos do curso de Artes Cênicas, em especial para Rachel Teixeira Dantas que esteve ao nosso lado em praticamente todos os momentos.

À professora Dirce Waltrick do Amarante pela orientação neste trabalho.

À professora Marília Carbonari por nos ter orientado na disciplina de Processos Criativos que deu origem ao espetáculo *Fando e Lis*.

À Bruna Todeschini e Michele Costa por terem registrado em imagens o espetáculo.

À Fernanda Silva por ter tornado possível o nosso desejo de uma recepção em francês.

À Marcelo Matias por ter ido muito além da sua função de motorista, se tornando parte do grupo.

À todos que de alguma forma nos ajudaram a criar o espetáculo *Fando e Lis* e por consequência tornaram possível a realização deste trabalho.

“Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda a sensação verdadeira. (Antonin Artaud)

RESUMO

O presente trabalho relata e analisa o processo de montagem do espetáculo *Fando e Lis*, baseado na obra de mesmo nome do dramaturgo Espanhol Fernando Arrabal, realizado por sete alunos do curso de graduação em Artes cênicas durante o ano de 2014 em duas disciplinas, Processos Criativos e Estudos da Recepção.

Palavras-chave: criação coletiva, espaço não convencional, teatro do absurdo, Fernando Arrabal, Fando & Lis.

ABSTRACT

This work describes and analyzes the assembly process of the spectacle Fando and Lis, based on the work of the same name of Spanish playwright Fernando Arrabal, built by seven students of the undergraduate course in Performing Arts for the year 2014 in two class, Creative Processes and Studies of Reception.

Keywords: collective creation, unconventional space, Fernando Arrabal, theater of absurd, Fando & Lis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Imagem do Espetáculo: O Mapa de Tar.....	51
Figura 2 - Imagem do Espetáculo: A Casa de Toso.....	51
Figura 3 - Imagem do Espetáculo: Lis Objeto.....	51
Figura 4 - Imagem do Espetáculo: O Carrinho de Fando.....	56
Figura 5 - Imagem do Espetáculo: Espectador das Flores.....	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 ARRABAL E O TEATRO DO ABSURDO.....	12
3 FANDO E LIS.....	19
3.1 SINOPSE.....	19
3.2 A OBRA E SUA ESTRUTURA.....	19
3.3 A LINGUAGEM.....	20
3.4 A MORTE, A VIOLÊNCIA, O CÔMICO E O ABSURDO EXISTENCIAL.....	22
3.5 DOS OBJETOS CÊNICOS AS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS.....	23
3.6 TAR.....	26
3.7 OS PERSONAGENS.....	27
4 MOVIMENTO PÂNICO.....	31
5 DO TEXTO À CENA.....	34
5.1 O PROCESSO.....	34
5.1.1 O Antes.....	34
5.1.2 Descobrimos de Onde Vem o Vento.....	34
5.1.3 Decidindo para Onde Vai o Vento.....	38
5.1.4 Em Busca dos Personagens.....	42
5.1.5 Da Iluminação ao Silêncio.....	43
5.1.6 Criando Cenas.....	47
5.1.7 A Fase Final.....	48
5.1.8 Rebobinando.....	49
5.2 OS ESPAÇOS CÊNICOS.....	51
5.2.1 O Teatro.....	51
5.2.2 O Ônibus.....	53
5.3 DOIS DIRETORES E OITO CRIADORES.....	56
5.4 AS APRESENTAÇÕES E O PÚBLICO.....	59
6 CONCLUSÃO.....	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70
APÊNDICE A – ADAPTAÇÃO DO TEXTO.....	72

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo relatar e analisar o processo que deu origem ao espetáculo *Fando e Lis*, apresentado como conclusão da disciplina de Possessos Criativos, no primeiro semestre de 2014, do Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. Assim como servir de registro da pesquisa desenvolvida durante a disciplina e da relação do público com o espetáculo.

O grupo que realizou a montagem foi composto em setembro de 2013 por sete alunos, que neste momento estavam na sexta fase do curso de graduação, visando construir um projeto para a disciplina de Processos Criativos que seria realizada no semestre seguinte. A configuração do grupo se deu de forma que dois dos integrantes ficaram com a função de dirigir, Francielly Cabral Pacheco e Leandro da Silva Batista, e outros cinco de atuar, Aline Helena Elingen, Bruno Santos, Gabriella Bergano, Igor Gomes e Mantra Santos.

Para a realização da montagem utilizamos como base o texto *Fando e Lis* do autor espanhol Fernando Arrabal. Nessa obra Conhecemos a história de amor e crueldade dos dois protagonistas, que dão nome a peça, assim como as aventuras dos mesmos e dos três homens do guarda-chuva rumo a Tar, um lugar que todos almejam chegar, mas ninguém nunca chegou.

O Processo, do momento em que formamos o grupo até o encerramento das apresentações, durou mais de um ano e englobou duas disciplinas. Na disciplina de Processos Criativos, criamos o espetáculo e realizamos três apresentações. Na disciplina de Estudos da Recepção, realizada no segundo semestre de 2014, aperfeiçoamos o espetáculo através da resposta que havíamos recebido do público e apresentamos outras sete vezes.

O registro e a análise presente neste trabalho é uma visão individual sobre o processo e o espetáculo, mas dado que a montagem foi um trabalho de criação coletiva, e nada foi decidido individualmente, raramente apresento os fatos na primeira pessoa.

Durante o memorial não me atenho apenas aos pontos pertinentes a direção, já que apesar de cada membro do grupo ter tido uma função específica, todos ficaram responsáveis pela produção e pelos aspectos pertinentes a direção de arte. Essas funções secundárias que realizamos por vezes se tornaram mais importantes e desafiadoras que as funções específicas e constituirão grande parte do nosso trabalho.

O espetáculo, e processo que deu origem ao mesmo, que relato não teve o objetivo de se relacionar com nenhuma teoria teatral específica, e sim fazer o uso livre de todos os conhecimentos que os integrantes do grupo haviam obtido em sua trajetória artística e

acadêmica, visando a criação de um espetáculo que trouxesse uma experiência diferenciada de teatro para o público.

Apresento nos três primeiros capítulos uma revisão bibliografia acerca da obra *Fando e Lis*, do autor e das influências dos mesmos. No primeiro capítulo escrevo sobre a biografia do autor e a relação do mesmo com o teatro do absurdo e com alguns de seus principais autores. No segundo capítulo escrevo sobre a obra *Fando e Lis*, analisando diferentes aspectos do texto, assim como a relação da mesma com a biografia de seu autor. No terceiro capítulo abordo o movimento Pânico, do qual a peça *Fando e Lis* é considerada a obra de maior representação, apesar de ser antecessora ao movimento.

No quarto capítulo apresento efetivamente o memorial descritivo e analítico da montagem realizada. Descrevo e analiso o processo e suas fases, assim como os aspectos que considero mais importantes na montagem: O processo de criação coletiva, a utilização de espaços não convencionais e a relação do público com o nosso trabalho.

2 ARRABAL E O TEATRO DO ABSURDO

No início da segunda metade do século XX surgiu na França, com as peças *A cantora careca*, de Eugène Ionesco e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, uma nova forma de teatro antirrealista que perturbou a cena dramática europeia. As peças de Beckett e Ionesco, juntamente com as de outros dramaturgos constituíram um novo movimento dentro das artes cênicas. Com o reconhecimento da obra *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus em 1951, o termo “absurdo” passou a designar este movimento e diversos outros autores a denominarem seus textos como “absurdos”. Em 1961 foi lançado o livro *Theatre of the Absurd* de Martin Esslin, consagrando o termo “Teatro do Absurdo” como designador do novo movimento teatral (Carlson, 1997). Em *Theatre of the Absurd*, Esslin apresenta os principais representantes do Teatro do Absurdo, Beckett, Ionesco, Adamov e Jean Genet, mas também cita outros autores que acredita ser o futuro do novo movimento, e entre eles está um jovem espanhol, Fernando Arrabal (Esslin, 1968).

Arrabal é um dramaturgo nascido em Melilla (ex Marrocos espanhol), em 1932. Estudou direito em Madri e se mudou para a França em 1954 e lá permaneceu escrevendo em língua francesa. (Esslin, 1968). Apesar de ter escrito a maioria de suas obras na França, Arrabal foi fortemente influenciado pelo cenário dramático e social espanhol da década de quarenta (Abbas, 2013). Entre 1936 e 1939 a Espanha viveu a guerra civil espanhola, esta afetou drasticamente a infância e as experiências de Arrabal. Aos quatro anos perdeu a presença do pai, após este ser preso por se recusar a participar do golpe militar e desaparecer em circunstâncias não esclarecidas. Com a ausência do pai criou uma relação muito intensa com a mãe. Se mudou com a família para Madri, onde viveu em meio a uma sociedade na qual imperava um regime totalitarista e fascista, lidando aparentemente bem com a situação até certa idade, mas com o tempo passou a sentir os efeitos dos acontecimentos de sua vida e do mundo que lhe rodeava (Coelho, 2010).

O cenário dramático da Espanha, onde Arrabal começou a escrever, estava imerso na atmosfera do regime militar resultante da guerra civil. No pós-guerra dramaturgos tiveram que escolher entre se exilar em outro país, limitar a sua criatividade ao permitido pela censura, ou ter as suas obras censuradas. Os que optaram por permanecer na Espanha se dividiram em três grupos: os que escreviam em apoio ao governo, os que escreviam para a burguesia e os que se mantinham fiéis aos republicanos que haviam perdido a guerra. Este terceiro grupo de autores tinha por objetivo fazer um teatro social, crítico e inconformista, utilizando artimanhas para burlar a censura do regime. Entre eles estava Antonio Buero Vallejo que em

1949 escreveu a peça *Historia de una escalera*, criando o chamado “Teatro Social Espanhol”. Juntamente com o “Teatro Social” surgiu no restante da Europa um movimento surrealista, que viria a ser a grande influência de Fernando Arrabal, o chamado Teatro do Absurdo (Abbas, 2013), este não constituía algo completamente novo, mas uma reorganização de elementos já existentes, de forma inovadora, afetados pelo contexto da época e por uma visão particular do universo de cada dramaturgo, se tornando um campo onde era possível a livre exploração de possibilidades (Esslin, 1968).

O teatro do Absurdo renegou as convenções dramáticas existentes, onde o que predominava era a “ênfase da palavra, o vínculo de causa e efeito, a tendência ao realismo e o desenvolvimento psicológico do caráter” (Carlson, 1997). Sendo composto por diálogos incoerentes e forma desconexa com várias repetições (Abbas, 2013), o Teatro do Absurdo tinha como objetivo tornar a palavra algo sem informação perceptível, fazendo com que esta tenha a única finalidade de incidir e provocar o espectador (Barthes, 2007), utilizando a linguagem apenas como um elemento as vezes dominante as vezes dominado. “A ação de uma peça de teatro do Absurdo não pretende contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas” (Esslin, 1968), fazendo com que a palavra tenha a única finalidade de incidir e provocar o espectador (Barthes, 2007). Isso pode se ver em peças como a Cantora Careca de Ionesco:

Sra. smith: Não se pode comparar um doente a um barco.

Sr. smith: Por que não? O barco também tem suas doenças; aliás, o seu doutor é tão saudável quanto um navio; Esta é mais uma razão para que ele tenha que perecer junto com o doente como o doutor e seu barco.

Sra. smith: Ah! Eu não tinha pensado nisso... Talvez seja isso mesmo... E então, que conclusão você tira daí ?

Sr. smith: Que todos os doutores não passam de charlatães. E todos os doentes também. Só amarinha é honesta na Inglaterra.

Sra. smith: Mas não os marinheiros. (Eugène Ionesco, p. 4. Tradução: Maria Lúcia Pereira)

Assim como nos diálogos presentes nas peças de Beckett, por exemplo em *Esperando Godot*:

Vladimir: Você tem razão, somos inesgotáveis.

Estragon: É para não pensarmos.

Vladimir: Essa desculpa nós temos.

Estragon: É não ouvirmos.

Vladimir: Temos as nossas razões.

Estragon: Todas as vozes mortas.

Vladimir: Fazem barulho de asas.
 Estragon: Como de fôlhas.
 Vladimir: De areia.
 Estragon: De fôlhas.
 (Silêncio)
 Vladimir: Todas falam ao mesmo tempo.
 Estragon: cada um para si. (Esslin, 1968 apud Beckett, 1958, p.53)

Outro exemplo são as trocas verbais realizadas entre os personagens de *Fando e Lis* de Arrabal:

Fando: Então, decidido a não falar, comecei a pensar no que poderia fazer para compensar o silêncio e me pus a andar de um lado para o outro.
 Namur: O senhor devia estar muito contente.
 Fando: No princípio, sim. Eu andava e andava. Mas logo aconteceu o pior. (Fando se cala)
 Namur: (Muito interessado) O que aconteceu?
 Mitaro: Conte, conte.
 Fando: Não, não vou contar, é muito íntimo.
 Namur: E vai nos deixar assim, com o mel nos lábios?
 Fando: É melhor que eu me cale agora... a história acaba mal.
 Namur: Mas muito mal?
 Fando: (A ponto de chorar) Sim, sim, muito mal.
 Namur: Que pena!
 Mitaro: É verdade! Como é triste! (Arrabal, 1958, p.3. Tradução: Wilson Coêlho)

Como resultado da provocação presente nos textos, a reação do público foi de grande espanto e perturbação, mostrando que o movimento era capaz de demonstrar as ânsias da sociedade de sua época e trazer uma nova visão de teatro. Muito da perturbação deste público se deu pelo ponto de referência teatral da época, um público acostumado com um teatro realista ao se deparar com o lúdico, o não concreto, leva um choque. As peças de teatro do absurdo não são baseadas em um enredo onde se tem uma linha de acontecimento e se mostra o ser humano em seus combates uns com os outros, mas sim em uma visão interna do autor sobre a situação básica do homem, formando uma imagem estática. Esta imagem só pode ser vista com clareza ao final da trama, levando o público a direcionar sua atenção para o presente e não para o que vai acontecer a seguir. Na maioria das peças consideradas “dramáticas” o público tenta prever o que vai acontecer no próximo instante baseado nas informações lógicas fornecidas até o momento, já no Teatro do Absurdo isso não é possível. O público pode tentar prever, mas as ocorrências não fornecem subsídios para essa previsão, fazendo com que o espectador seja forçado a prestar atenção no momento presente e não no que virá a seguir. Este estar presente no presente faz com que se crie um suspense diferente daquele presente nas peças consideradas dramáticas, nessas o público segue uma linha constituída por

informação, suposição e resposta, e assim por diante. No suspense presente no Teatro do Absurdo, durante toda a duração do espetáculo o público recebe informações desconectadas, que só poderão ser interligadas e vistas com clareza após a conclusão da peça (Esslin, 1968).

A configuração presente no Teatro do Absurdo tem suas bases na mimese antiga, no nonsense verbal e na necessidade de uma libertação da lógica, satirizando as questões sociais, mas acima de tudo nos mostrando a condição humana. Expondo um homem despido de sua condição social ou do tempo em que vive, exaltando as questões da vida e da morte, dos dilemas do tempo presente, das coisas básicas que regem a trajetória humana (Esslin, 1968) e refletindo a insegurança, a angústia, o vazio e a incoerência do homem (Abbas, 2013).

Fando: Mas você tem soluções para tudo.

Lis: Não, eu nunca encontro soluções, o que ocorre é que me iludo dizendo que as tenho encontrado.

Fando: Isso não vale.

Lis: Já sei que não vale, mas como ninguém me pergunta nada, dá no mesmo; além do mais, é muito bonito.

Fando: Sim, está certo, é muito bonito. Mas e se alguém lhe perguntar alguma coisa?

Lis: Tanto faz. Ninguém pergunta nada. Todos estão muito atarefados buscando uma maneira de enganarem-se a si mesmos.

Fando: Uh! Que complicado!

Lis: Sim, muito.

Fando: (Comovido) Como você é esperta, Lis!

Lis: Mas não me serve de nada, você sempre me faz sofrer. (Arrabal, 1958, p.3 Tradução: Wilson Coêlho)

Esta preocupação com a condição humana faz com que o Teatro do Absurdo leve o teatro novamente a sua origem, resgatando a sua função religiosa, como na tragédia grega e nos mistérios medievais onde a função no teatro era colocar o homem face a face com o seu lugar no universo. O que diferencia o teatro do absurdo das manifestações teatrais antigas é que este pertence a um tempo em que não existe um ponto de referência, fazendo com que o homem se volte para ele mesmo. Assim, o teatro do absurdo mostra esse homem em uma viagem interna por seus medos, sonhos e anseios, não tendo objetivo de mostrar uma verdade absoluta e sim uma visão particular de um ser humano, o dramaturgo (Esslin, 1968).

Essa visão particular se mostra em diversas formas nas obras do Teatro do Absurdo, não seguindo nenhum padrão específico (Esslin, 1968). Para Adamov essa visão era “o aspecto tanto curável quanto incurável das coisas” (Carlson, 1997 apud Adamov, 1960), para Beckett era a “Busca do Eu” e para Ionesco era a representação do “Teatro e Antiteatro”. No caso dos textos de Arrabal essa visão é mostrada a partir dos olhos infantis de seus personagens (Esslin, 1968) e de uma boa dose de seus anseios internos refletidos a partir

desse olhar (Coêlho, 2010). Tornando os seus textos únicos, apesar da visível influência dos principais dramaturgos do início da década de cinquenta e do desejo destes de tirar o mundo do seu estado de estagnação (Abbas, 2013).

As obras de Arrabal se caracterizam pela presença constante da morte, pela dualidade do ser humano, pelo absurdo e pelo cruel (Abbas, 2013). Estas características podem ser vistas desde suas primeiras obras. Em *Piquenique no Front*, mostra seus personagens, de forma cômica em um ambiente de guerra e crueldade, onde demonstram toda a inocência os levando a um desfecho trágico e comum nas obras de Arrabal, a morte (Esslin, 1968).

Zapo: Eu vou comer com a minha arma?
 Sra. Tépan: Deixa a tua arma em paz. É rude manter sua arma em cima da mesa. (Pausa) Mas você é sujo como um porco, meu filho. Como você poderia colocar-se neste estado? Deixa eu ver as mãos.
 Zapo: (envergonhado) Eu tive que me arrastar por baixo por causa das manobras.
 Sra. Tépan: As orelhas?
 Zapo: Lavei esta manhã.
 Sra. Tépan: Enfim, estão mais ou menos. E os dentes? (Ele mostra os dentes) Muito bem. Quem vai dar um grande beijo no seu menino que escovou os dentes? (Ao marido) Vamos, dê um beijo no seu menino que escovou os dentes. (O Sr. Tépan beija o filho) Porque você sabe, uma coisa que eu não posso aceitar é que, sob o pretexto da guerra, você não se lave.
 Sra. Tépan: Porque há uma coisa que não posso admitir, é que só por causa da guerra, você deixe de tomar banho.
 Zapo: Sim, mamãe. (Eles comem)(Arrabal, 1986, tradução nossa)

Essa mesma obsessão com este ambiente de inocência e crueldade se mostra em diversas outras obras do autor. *A Oração*, obra de 1958, nos mostra Fidio e Lilbé diante do caixão do filho, que eles mataram, discutindo a natureza da bondade. No desfecho eles decidem tentar ser bons, mas Lilbé conclui que logo eles se cansaram (Esslin, 1968).

Lilbé: Vamos poder continuar a nos divertir no cemitério, como antes?
 Fidio: E por que não.
 Lilbé: E arrancar os olhos dos cadáveres, como antigamente?
 Fidio: Não; isso não.
 Lilbé: E matar gente?
 Fidio: Não.
 Lilbé: Então vamos deixar todos viver
 Fidio: É claro
 Lilbé: Pior para eles. (Esslin, 1968 apud Arrabal, 1958, p.13-14)

A mesma atmosfera está presente em *Fando e Lis* onde se desenrola uma relação de amor, dependência e crueldade que leva a um final trágico, mais uma vez pontuado pela morte (Abbas, 2013).

Lis: Mas eu vou morrer e ninguém vai se lembrar de mim.

Fando: (Docemente) Sim, Lis. Eu lembrarei de você e irei ao cemitério com uma flor e um cão. (Longa pausa. Fando olha Lis. Emocionado) E no seu enterro cantarei baixinho o refrão "como é bonito um enterro, "Como é bonito um enterro", cuja música é muito cativante. (Ele a olha silenciosamente e com ar satisfeito) Farei por Lis: Você me ama tanto?

Fando: Mas eu prefiro que você não morra. (Pausa). Eu vou ficar muito triste o dia em que você morrer.

Lis: Ficar Triste? Por quê?

Fando: (Desolado) Não sei.

Lis: Você só diz isso, porque ouviu falar. Isso é um sinal de que você não vai ficar triste. Você sempre me engana..

Fando: Não, Lis, eu quero dizer isso: eu vou ficar muito triste.

Lis: Você vai chorar?

Fando: Vou fazer um esforço, mas eu não sei se eu posso. Eu não sei se eu posso! Eu não sei se eu posso! Você acha que isso é uma resposta? Acredite em mim, Lis.

Lis: A creditar em quê?

Fando: (Pensa) Eu não tenho certeza. Apenas me diga o que você acredita em mim.

Lis: (Automaticamente) Eu acredito em você. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

Os personagens de Arrabal são crianças em corpos de adultos, veem o mundo com uma inocência que os leva até a crueldade, sem tomar conhecimento das consequências de seus atos (Esslin, 1968). Criando contradições perturbadoras, pois mostram a prostituta sendo criança, a criança sendo sádica e o herói sendo o vilão, não mostrando personagens morais ou imorais, mas amorais (Coêlho, 2010). Isso pode ser percebido, por exemplo quando Fando mostra a paisagem do caminho para Lis:

Fando: Quer que eu lhe conte histórias bonitas, como a do homem que levava uma mulher paralítica, a caminho de Tar, num carrinho?

Lis: Primeiro, me leva para passear.

Fando: Sim, Lis. (Fando toma Lis nos braços e passeia com ela pela cena) Olhe, Lis, como são bonitos os campos e a estrada.

Lis: Sim, como eu gosto!

Fando: Olhe as pedras.

Lis: Sim, Fando, que pedras lindas!

Fando: Olhe as flores.

Lis: Não tem flores, Fando.

Fando: (Violento) Dá no mesmo, olhe as flores.

Lis: Eu estou dizendo que não tem flores. (Lis fala agora num tom muito humilde, Fando, pelo contrário, se torna mais autoritário e violento por momentos)

Fando: (Gritando) Eu disse para olhar as flores! Será que não entende?

Lis: Sim, Fando, me perdoa. (Longa pausa) Como sofro por ser paralítica!

Fando: É bom que seja paralítica, assim sou eu que levo você para passear. (Fando se cansa de carregar Lis nos braços ao mesmo tempo que se torna cada vez mais violento)

Lis: (Bem docemente, temendo desagradar Fando) Como está bonito o campo com suas flores e suas árvorezinhas.

Fando: (Irritado) Onde é que você está vendo árvores?

Lis: (Docemente) Assim se diz: o campo com suas lindas árvores. (Pausa)

Fando: Você é muito pesada. (Fando, sem nenhum cuidado, deixa Lis cair no chão)

Lis: (Grita de dor) Ai Fando! (Imediatamente com doçura, com medo de desagradar Fando) Você me machucou! (Arrabal, 1958, p.3 Tradução: Wilson Coêlho)

Todas essas características e a exposição de um ambiente de absurdo e crueldade culminaram na criação de um novo movimento, derivado do teatro do absurdo, na década de sessenta, o Teatro do Pânico (Abbas, 2013), que será abordado no capítulo 4.

3 **FANDO E LIS**

3.1 SINOPSE

Fando leva sua amada Lis, que é parálitica, rumo a Tar. Ele promete a ela que quando ela morrer irá visitá-la no cemitério com uma flor e um cachorro. O sentimento de Fando em relação a Lis é ambíguo, pois ele a ama muito, mas ao mesmo tempo ela é um fardo para ele. Ele intercala momentos de carinho e crueldade em relação a Lis, em um momento ele se esforça para deixá-la feliz, cantando e tocando em seu tambor a canção da pena, e no outro a tortura. Eles continuam a andar para Tar, mas acreditam ser impossível chegar, pois sempre estão andando em círculos. No meio do caminho eles encontram três homens que carregam um guarda-chuva e Fando exhibe Lis a eles e os convida e tocá-la e beijá-la. Fando a algema e pede a Lis para se arrastar, mas Lis apesar do esforço não consegue por ser parálitica. Ela acaba sem querer rasgando o tambor de Fando. Os danos ao tambor deixam Fando indignado e o levam a espancar Lis até a morte. Os três homens do guarda-chuva discutem confusamente e após Fando cumprir a promessa feita a Lis, os quatro homens seguem rumo a Tar (Esslin, 1968).

3.2 A OBRA E SUA ESTRUTURA

Escrita em 1955, *Fando e Lis* é uma das obras mais características de Fernando Arrabal. Estando mergulhada no absurdo, tendo um caráter tenebroso, grande complexidade temática e um final infeliz, desde sua estreia a obra foi vista com olhos de espanto e desaprovação pela maioria do público. *Fando e Lis*, das ações dos personagens ao cenário rompe com os moldes do teatro tradicional, se tornando uma arma para a crítica social e para a revelação da incoerência do homem através de uma atmosfera surreal. As principais influências de Arrabal estão presentes nesta obra, bem como todos os seus temas obsessivos (Abbas, 2013).

A obra é dividida em cinco quadros, no primeiro são apresentados os dois protagonistas, Fando e Lis. No segundo o casal encontra no caminho outros três personagens, os homens do guarda-chuva, Mitaro, Numur e Toso, que também estão a caminho de Tar. No terceiro Fando, Mitaro, Namur e Toso, passam seu tempo a fazer brincadeiras e jogos, enquanto Lis permanece em cena estática e calada, até se recordarem do verdadeiro objetivo de suas jornadas. No quarto ocorre o desfecho da relação cruel de Fando e Lis. No quinto quadro Mitaro, Namur e Toso, recordam as histórias que viram pelo caminho, entre elas a de Fando e Lis, e seguem com Fando seu caminho à Tar (Abbas, 2013).

Em *Fando e Lis* não fica claro, o meio e o desfecho. A peça é composta de sequências desconexas sem ligação com a ação principal, caminhar em direção a Tar, que preencherão o tempo de espera. Na peça não existe apenas uma ideia central, mas várias, sendo reveladas várias obsessões claramente arrabalianas: A solidão humana, o amor e a morte. Assim a peça começa com a revelação do destino trágico de Lis e do amor de Fando por ela (Abbas, 2013). Isso pode ser observado na primeira fala de Lis: “Mas eu vou morrer e ninguém vai se lembrar de mim” (Arrabal, 1958, p. 1).

Arrabal apela para os jogos verbais para substituir o movimento cênico. Por exemplo, os homens do guarda-chuva mantêm uma discussão interminável para decidir quais precauções devem ser tomadas em relação a direção do vento quando decidem passar a noite no caminho e tal discussão chama a atenção de Fando (Abbas, 2013):

Mitaro: Mas primeiro você tem que saber de onde vem o vento. (Coloca um dedo na boca e o levanta no ar)
 Namur: Isso não importa. O importante é saber para onde vai o vento.
 Toso: Vamos nos colocar para dormir em baixo do guarda-chuva e deixar em paz o vento. [...]
 Fando: (Envergonhado) Desculpe. Com licença. De lá (mostra o lugar onde estava antes) era muito bonito ouvir como vocês discutem. Como vocês falam bem! Posso discutir também? (Arrabal, 1958, tradução nossa)

Outra questão recorrente que sustenta a peça são as discussões ingênuas entre Fando e Lis e as atitudes sádicas que ele exerce em relação a ela (Abbas, 2013):

Fando: Olha, Lis, como é bonito este campo na estrada.
 Lis: Sim, eu gosto muito!
 Fando: Olhe para as pedras.
 Lis: sim, Fando que pedras bonitas!
 Fando: Olhe as flores, Lis.
 Lis: Fando, não tem flores. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

3.3 A LINGUAGEM

A linguagem de *Fando e Lis* mostra a busca de seu autor pelos aspectos de sua infância, como uma visita ao passado. Arrabal traz para a obra a origem de suas desolações e as transforma, através de seus personagens, em um espelho das desolações dos seres humanos. No decorrer da obra vai emergindo continuamente uma linguagem ingênua utilizada em frases simples e curtas, respondidas da mesma forma, dando a obra um ritmo inquieto e vivaz. A peça é impregnada de gestos expressivos e de ternura e afeto, indo contra a atmosfera sombria e cruel criada pelo autor. Fando e Lis são crianças em corpos de adultos,

aparentam ser maduros, mas tem a mentalidade de crianças. Os diálogos entre eles oscilam entre doces demonstrações de carinho e práticas de tortura, diálogos estes que ocupam boa parte da obra e na maioria das vezes são incompletos e desconexos, mostrando a incomunicabilidade entre os personagens e por consequência a incomunicabilidade humana. As frases trocadas entre Fando e Lis trazem a memória a linguagem simples e brincalhona das crianças, um exemplo é quando Fando zomba de Lis quando ela fala do caminho a Tar (Abbas, 2013):

Fando: [...] Não, Lis, não voltarei a fazer. Comprarei uma barca quando chegarmos a Tar e levarei você para ver um rio. Você quer, Lis?

Lis: Sim, Fando.

Fando: E eu sentirei todas as suas dores, Lis, para que você veja que eu não quero fazê-la sofrer. (Pausa) Também, terei filhos como você.

Lis: (Comovida) Como você é bom!

Fando: Quer que eu lhe conte histórias bonitas, como a do homem que levava uma mulher paralítica, a caminho de Tar, num carrinho? (Arrabal, 1986, tradução nossa)

O ar infantil e autobiográfico da linguagem das obras de Arrabal é próprio do autor, isso fica claro no nome de seus personagens, Zapo e Zipo em *Pic-Nic no Front*, Fanchu e Lira em *Guernica*, Fidio e Lilbe em *Oração* e Fando e Lis na obra de mesmo nome. Fando é uma forma contraída de Fernando, nome do próprio autor, e Lis é a pronúncia em francês de Luce, nome da esposa de Arrabal. Nesses detalhes das peças de Arrabal se percebe as representações de suas agonias interiores. Os nomes dos cinco personagens da obra (Fando, Lis, Mitaro, Toso e Namur), não têm significação alguma, sendo mais uma demonstração da falta de significado que existe nas obras de Arrabal (Abbas, 2013). O próprio autor disse: “São balbúcias sem sentido” (Berenguer y Berenguer, p. 66 apud Abbas 2013, tradução nossa).

Em *Fando e Lis* a falta de significação e o uso de zombarias funciona como uma forma de provocar o espectador e fazê-lo realizar a sua própria busca, uma busca de seu próprio ser. “Arrabal possui a habilidade de cultivar o escárnio em seu sentido mais forte (o surrealismo)” (Véase Monleón, 1977 : p. 47 apud Abbas 2007, tradução nossa) e com isso expõe as ilusões do mundo. Através de imagens fantásticas de um universo surreal, transmitidas pelos diálogos, emerge um tom de humor completamente absurdo. Toda a lógica dos diálogos de *Fando e Lis* se caracterizam pela aparente falta de sentido, mas a falta de coerência não é um empecilho para os personagens da peça se entenderem ou fingirem se entender. Para os personagens a incoerência de suas palavras rechaçam as sombras da loucura (Abbas, 2013). Isso pode ser observado em vários diálogos do texto:

Mitaro: (Chateado) Você se dá conta de como sempre quer me insultar? (Pensa) Para que veja, para lhe irritar, eu me lembro muito bem do que perguntei, que foi quais são os animais piores que o porco e quais são os melhores.

Fando: (Muito satisfeito, fala muito rápido) Eu sei. Os piores são o leão, a barata, a cabra e o gato. E os melhores são a vaca, o coelho, a ovelha, o papagaio e o canguru.

Namur: O canguru?

Fando: Sim, o canguru.

Namur: Você disse que o canguru é o pior?

Fando: (Um pouco envergonhado) Sim, sim. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

Nas obras de Arrabal a linguagem demonstra que a solidão é algo inerente ao homem e cada qual deve enfrentá-la a sua maneira no limite de suas forças, dando as obras desfechos que vão contra o pensamento racional (Abbas, 2013).

3.4 A MORTE, A VIOLÊNCIA, O CÔMICO E O ABSURDO EXISTENCIAL

As maiores obsessões de Arrabal estão presentes em *Fando e Lis*, a peça é uma representação crua e bucólica da crueldade, da solidão e da incomunicabilidade humana. Nas obras do autor a violência gera a incomunicabilidade, a incomunicabilidade gera frustração e a frustração gera mais violência (Abbas, 2013). O instinto, a vulnerabilidade, o emotivo e o irracional são a essência das obras do autor. Frequentemente em suas obras são nos apresentados personagens como Fando, que não conseguem se comunicar, fazendo que a solidão se torne sua única companheira. Isto pode ser visto nos monólogos de Fando, onde estão presentes a angústia e o lamento do personagem e a sua incapacidade de se comunicar com Lis (Abbas, 2013) :

Fando : [...] Lis, não fique em silêncio, me diga alguma coisa. Eu sei o que você tem. Você está com raiva, porque depois de tanto andar não avançamos e estamos no mesmo lugar de sempre. (Parece que Lis não ouve nada) Lis, me responde. (Suplicando) Deseja alguma coisa? Lis, fale comigo. (Fando continua falando num tom suplicante e lamentável. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

Apesar da peça ter muitos aspectos simbólicos nos movimentos, nas pausas e nos objetos cênicos, os personagens não conseguem estabelecer uma linha de comunicação clara (Girão, 2013). Arrabal substitui os diálogos discursivos e argumentativos por imagens concretas, fazendo com que os diálogos mantidos entre os personagens reflitam os seus esforços para se comunicarem uns com os outros e com o ambiente a sua volta, mas eles obtêm como resultado a total incomunicabilidade. Isso pode se visto no diálogo entre Fando Mitaro e Namur (Abbas, 2013):

Namur: [...] Que outros métodos você utilizou para saber quem tem a razão?

Fando: Outro que também tenho empregado é o dos dias da semana, mas é muito complicado.

Mitaro: (Interessado) Como é?

Fando: É assim : nos dias múltiplos de três, têm razão os senhores de idade, nos dias pares têm razão as mães e, nos dias terminados em zero, ninguém tem razão. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

A obra está imersa em incongruência, repetições e lógica insana, fazendo com que a constituição dos diálogos não tenha sentido aparente, mas revelem a incomunicabilidade. As ações e diálogos contraditórios dos personagens estão em um mundo destorcido, grotesco e enlouquecido, assim Arrabal nos mostra a sua visão sobre a sociedade, mostrando sua desintegração e o fracasso da tentativa humana de manter um diálogo com o mundo a sua volta (Abbas, 2013).

A incomunicabilidade, a incoerência e insanidade presentes em *Fando e Lis*, fazem com que, apesar da atmosfera sombria, violenta e trágica da obra, não exista identificação entre o público e os personagens, fazendo que estes se tornem cômicos aos olhos do espectador, trazendo para o texto uma mistura de comédia e horror. Essa mistura cria uma tensão dramática única, fazendo com que o homem tenha um contato com o incompreensível, revelando o desespero trazido pelo reconhecimento de que este está rodeado de escuridão e que necessita de um contato humano verdadeiro e profundo para poder sobreviver no mundo caótico em que se encontra (Abbas, 2013).

A desesperança, a incomunicabilidade e a aparente ausência de sentido da peça pode ser observada nas falas dos próprios personagens, por exemplo na discussão presente no último quadro:

Mitaro : [...] É a história do homem que levava num carrinho a mulher parálitica para Tar. Lembro que ele disse que ouvira dizer que era muito difícil chegar a Tar, mas que tentaria. Ele disse para ela que quando chegassem, ele ia compor muitas canções lindas, como aquela da pena e que ele tocaria tambor para ela, e então eles se abraçaram. (Arrabal, 1986, tradução nossa) (Arrabal, 1986, tradução nossa)

3.5 DOS OBJETOS CÊNICOS AS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS

O texto teatral não é formado apenas por diálogos e ações, mas por tudo que está em cena, atores, cenário, objetos e espaço. Todos os elementos que compõem a cena têm um significado simbólico, incluindo os atores que além de representar um personagem, podem ter outras funções simbólicas (Girão, 2013). Em *Fando e Lis* não há espaço nem tempo definido, o cenário descrito por Arrabal tem poucos elementos e a própria nudez do cenário e o

simbolismo dos elementos dão suporte a sensação de vazio que a peça traz. O espaço cênico na peça é um local de passagem e não de paralisia existencial, assim o tempo parece não avançar com os personagens da obra (Abbas, 2013).

O espaço cênico da obra é absurdo, vazio e deserto. O único elemento cenográfico é o carrinho, que Fando usa para levar Lis, e os objetos nele amarrados. Na obra os objetos não cumprem uma função decorativa e utilitária, mas uma função de personagens da trama se convertendo em temas de reflexão (Abbas, 2013).

Na peça os objetos cênicos ganham representações simbólicas, que ultrapassam seus significados literais (Girão, 2013). Um exemplo disto é o carrinho que Fando usa para levar Lis, este é descrito por Arrabal como um carrinho de criança, preto, velho e oxidado, mas esse carrinho não é manejado por nenhuma criança e sim por Fando, representando a busca do autor por uma infância perdida que não pode ser abandonada, assim como a obsessão de chegar a Tar (Abbas, 2013).

Os objetos cênicos nas obras de Arrabal são os únicos vínculos dos personagens com seus objetivos, e por isso ganham um valor que ultrapassa o seu significado de simples objeto. Esses vínculos/objetos permitem aos personagens romperem com a sua solidão e com a sua incomunicabilidade e concretizarem uma existência material (Abbas, 2013).

A importância desses objetos é tão grande para os personagens que a danificação ou desaparecimento deles causa graves consequências. Por exemplo, quando Lis rasga o tambor de Fando, ele fica tão irado que mata a autora da agressão ao objeto e após se preocupa em consertar o tambor (Girão, 2013).

Fando: Você rasgou o meu tambor! Você rasgou o meu tambor! (Fando a açoita. Ela cai desmaiada com sangue saindo pela boca. Fando, irritado, pega o tambor e, distante dela, começa a consertá-lo. Lis, estendida e inerte com as mãos unidas sobre o peito, está no meio da cena. Longo silêncio. Fando trabalha. Entram os três homens do guarda-chuva. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

O tambor de Fando e a própria Lis são os objetos com maior importância simbólica no texto. Lis além de um personagem é também um objeto carregado por Fando em seu carrinho. O fato de Lis ser um objeto é indicado no início do texto (Girão, 2013):

Fando e Lis estão sentados no chão. Com eles há um carrinho de criança grande, preto, envelhecido e descascado, com rodas finas de borracha e raios enferrujados. Do lado de fora do carrinho estão amarrados com cordas alguns objetos, entre eles um tambor, uma coberta enrolada, uma vara de pescar, uma bola de couro e uma caçarola. Lis é parálitica das duas pernas. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

O fato de Lis ser além de uma personagem um objeto cênico é reforçado pelo fato de seu corpo sempre estar ligado ao carrinho de Fando. Essa ligação já ocorre na lista de personagens, Arrabal a descreve como a mulher do carrinho e em muitas outras rubricas do texto Lis está diretamente associada ao carrinho. Em muitas passagens do texto Lis se torna um objeto inanimado e isso se torna mais evidente no terceiro quadro quando Lis se recusa a falar e Fando a manuseia como se fosse uma boneca (Girão, 2013):

Fando: [...] Você quer mudar de posição? Te irrita ficar assim (Lis não responde, Lis não demonstra reconhecer a presença de Fando). Já sei: você quer mudar de posição (Fando, com muito cuidado, a muda de posição. (Ela se deixa levar. Ele a trata com muita atenção) Você vai ficar melhor assim. (Fando coloca as mãos sobre o rosto de Lis e a olha com entusiasmo) Como você é bonita. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

Além de ser um objeto simbólico, a personagem Lis carrega um dos símbolos mais importantes da peça, a paralisia. Arrabal transforma a paralisia de Lis em uma metáfora para o sofrimento, e a reforça através da ligação da tortura sofrida pela personagem com a paralisia da mesma e com os objetos utilizados como elementos de repressão. Os mesmos objetos que são utilizados para lhe infringir tortura e dor são importantes para Lis, pois estes funcionam como vínculos com Fando. Os objetos são a ligação da vítima com o torturador e esta ligação é de total importância, pois proporciona a ambos a possibilidade de escapar da solidão, apesar de ter como consequência a frustração e a dor (Girão, 2013).

Lis: Ontem você se empenhou em me deixar nua sobre o carrinho toda a noite na estrada e sem dúvida é por isso que eu estou doente.
Fando: Mas eu fiz isso para a vissem os homens que passassem: para que todo mundo visse como você é bonita. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

Um dos principais objetos de ligação entre Fando e Lis é o outro objeto de grande valor simbólico para a peça, o Tambor de Fando (Girão, 2013). Este é usado pelo personagem como um meio de comunicação com os outros personagens quando quer o entendimento ou a compreensão destes. É através das músicas tocadas no Tambor que Fando consegue obter o diálogo e quebrar a barreira da solidão (abbas, 2013).

Fando: Deixem-me discutir com vocês (Pausa.) Ela não vai falar comigo e eu gostaria de falar muitas coisas a alguém. Estou sozinho. (Os três homens do guarda-chuva, no auge da sua ira, deitam-se no chão, sob o guarda-chuva, e começam a

dormir.)

Fando: (Humildemente) Eu posso fazer muitas coisas. Posso ajudá-los se falarem comigo. (Pausa. Ele continua um pouco envergonhado.) Eu também sei tocar tambor. (Ele ri timidamente) Não muito bem, mas eu sei lindas canções como a canção da pena. Vocês vão ouvir o que é bom.

Fando: (Enquanto posiciona o tambor) Eu vou tocar e cantar para vocês, mas vocês tem que falar comigo. (Vai até eles) Vocês não estão me ouvindo? (Fando comprova que eles estão dormindo. Ele volta tristemente para Lis) Eles não me deram a menor atenção, Lis, não querem me ouvir. Tenho muitas coisas para dizer a eles e, além do mais, eu ia cantar a canção da pena. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

O Tambor é um símbolo de força, fecundidade e morte. Na cultura africana é "o eco sonoro da existência" (Chevalier, 1998 apud Girão, 2013) utilizado como representação dos acontecimentos da vida humana e dos ritos de passagem que levam o homem a felicidade e o tornam mais próximos de uma força divina. Na cena em que Lis rasga o Tambor de Fando ocorre um rito de passagem (Girão, 2013).

Fando: Arraste-se. (Fando volta a açoitar Lis. Ela se arrasta com dificuldade. Num movimento involuntário, esbarra suas mãos amarradas no tambor e rasga o couro do tambor)

Fando: (Irritado) Você rasgou o meu tambor. Você rasgou o meu tambor. (Fando a açoita. Ela cai desmaiada cuspindo sangue pela boca. Fando, irritado, pega o tambor e, distante dela, começa a consertá-lo. Lis, deitada e inerte com as mãos amarradas sobre o peito, está no meio da cena [...]) (Arrabal, 1986, tradução nossa)

A atitude de Fando após Lis rasgar o tambor demonstra muito da relação de Fando com o tambor, este é usado pelo personagem como uma justificativa para a sua existência, e quando o objeto é danificado Fando mostra o extremo da sua natureza perturbada, egoísta e cruel (Abbas, 2013). Quando Lis rasga o tambor, destrói dois objetos de extrema importância para ele, ela mesma e o tambor, o levando a um rito de passagem, o rompimento do laço que o unia a Lis. Quando Lis morre Fando se desprende da figura da mãe e da amante que ela representa e segue o seu caminho junto com seus novos companheiros, os três homens do guarda-chuva. A morte de Lis também constitui um rito de passagem para ela mesma, a passagem da vida para a morte, de um estado para outro, de um lugar para um diferente (Girão, 2013).

3.6 TAR

Em *Fando e Lis* o espaço cênico não é definido, mas os personagens passam suas vida caminhando para um lugar chamado Tar, um espaço imaginado que sempre é descrito como um lugar que todos almejam alcançar. A existência de Tar é confirmada pelos três personagens

do guarda-chuva, definindo Tar como um espaço de imaginação, um espaço que não existe geograficamente no mundo real, mas que existe no mundo interior dos personagens (Girão, 2011).

Os personagens estão obcecados com a busca desse lugar. O caminho, o percurso a Tar é claramente simbólico, demonstrando a incessante busca do ser humano pela felicidade. Mas os personagens não recebem recompensa alguma por seu esforço em buscá-la, resultando na frustração. Os personagens apesar de se moverem não avançam e Arrabal os mostra conscientes deste fato (Abbas, 2013):

Namur: Já levamos muitos anos tentando isso.
 Fando: Ouvi dizer que é impossível chegar.
 Namur: Não, não é que seja impossível. O que acontece é que até hoje ninguém chegou e ninguém espera chegar.
 Mitaro: O que já não é tão complicado é tentá-lo.
 Fando: Então, ela e eu não chegaremos nunca?
 Mitaro: Você está em melhores condições que nós. Você tem um carrinho. Assim pode andar melhor e mais depressa.
 Fando: Sim, é claro que eu ando mais depressa, mas sempre volto ao mesmo lugar.
 Mitaro: Conosco acontece o mesmo. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

A pouca ação e o reduzido número de personagens somado a intercalação de várias sequências cênicas imprevistas, tornam o jogo cênico monótono por vezes, justificando a busca obsessiva dos personagens por Tar (Abbas, 2013).

Mas o que é Tar? Para Torres Montreal Tar simboliza a liberdade e não exclusivamente um lugar palpável. Para Raymond Mundschau simboliza a felicidade de Fando e Lis, representando a felicidade do próprio Arrabal e da sua esposa Luce. Ángel Berenguer faz uma interpretação menos biográfica e mais sociológica, vendo os grupos que caminham em direção a Tar como a pequena burguesia espanhola sendo engolida pelo capitalismo. Já Paul Morelle acredita que Tar seja a infância perdida de Arrabal (Abbas, 2013).

O significado mítico de Tar é reforçado pela ausência de referências e progressão dos personagens. A busca e a luta por encontrar Tar justifica a existência dos personagens, que jamais desistem de seu objetivo. O contraste entre o ideal e as conquistas, revelam a presença de concepções distintas da existência humana, demonstrando uma atitude otimista de Arrabal, que é um pessimista radical, em *Fando e Lis* (Abbas, 2013).

3.7 OS PERSONAGENS

Os personagens em *Fando e Lis* alteram suas reações e desejos sem um motivo aparente, o que não é de se estranhar, dado que se trata de uma obra que tem o absurdo como

base e seus personagens são frutos da incoerência. Eles são inconstantes, buscam algo que não sabem do que se trata e por fim sucumbem a velhice, a morte e ao esquecimento. A jornada de cada indivíduo da obra é feita solo, não havendo possibilidade de se comunicar, criando uma angústia pela incompreensão do mundo (Abbas, 2013).

Todos os personagens da obra são psicologicamente desequilibrados e vivem em um mundo de fantasia, mas dentro desse desequilíbrio os personagens se diferenciam e por vezes se opõem uns dos outros. Fando é intimidador e quase sempre se dirige a Lis com o objetivo de intimidá-la ou fazê-la sofrer (Abbas, 2013).

Fando: Não, Lis. Eu não lhe faço sofrer, muito pelo contrário.

Lis: Sim, você lembra como você me pega quando pode.

Fando: (Envergonhado) É verdade. Eu não vou mais fazer, você verá que não.

Lis: Você sempre me diz que não voltará a fazer, mas logo me atormenta o quanto pode e diz que vai me amarrar com uma corda para que eu não possa me mover. Você me faz chorar. (Arrabal, 1986, tradução nossa)

Lis é amável e protetora. Se analisarmos a influencia de fatos da vida do autor na obra, Lis poderia ser a mãe do autor, com quem ele teve uma relação muito intensa e contraditória. Mas é mais provável que seja Luce a sua esposa. Um personagem que aparece constantemente na obra de Arrabal com nomes diferentes, mas todos derivados de Luce: Lis, Li, L, Lira, Lilbe (Abbas, 2013), “Lis é a mulher que é capaz de sofrer em sua própria carne tudo o que lhe impõe o personagem arrabaliano”. Para Arrabal, Lis significa amor, bondade e acima de tudo libertação (Coêlho, 2010). Ela é a encarnação da sabedoria humana, da possibilidade de redenção, através do amor, expurgando a loucura através de sua entrega a Fando. Após a morte de Lis, Fando fica ainda mais perturbado, atormentado pelos eventos que se passaram ele buscará outra companhia, que assim como Lis, lhe ame e lhe compreenda. Mas seu sentido de união já estará destruído (Abbas, 2013).

A obra contém muitos dados autobiográficos do dramaturgo, por exemplo a frase dita por Lis no início da peça “Eu vou morrer e ninguém vai se lembrar de mim”(Arrabal, 1958, p.1), reflete a angústia do próprio autor, que quando escreveu *Fando e Lis*, estava internado em um sanatório com tuberculose. Outra marca autobiográfica da obra reside no ultimo quadro, no diálogo entre Mitaro Toso e Namur, uma das falas de Toso resume a situação em que Arrabal viveu na Espanha. (Abbas, 2013).

Toso: O que aconteceu é que ele vivia com a sua mãe e ela queria que ele sáisse de sua casa e para isso lhe dava muito mal de comer : ervilhas com água e um ovo duro

para jantar. Ele ficou doente dos gânglios e sua mãe continuou sem lhe alimentando mal. Por isso ficou tuberculoso. Mas, depois, todas as culpas caíram sobre ele, porque quando disse a seu irmão o que a sua mãe tinha feito, seu irmão não acreditou e disse que ele era um filho mal-agradecido por dizer essas coisas de sua mãe. (Arrabal, 1958, tradução nossa)

Fando é opressivo, autoritário e cruel, sendo o personagem um autorretrato de Fernando Arrabal, pode se perceber a visão rigorosa que o autor tem de si mesmo. Através de Fando, Arrabal revela suas misérias, fraquezas e contradições. Na obra o personagem maltrata quem ama através de atos de sadismo (Abbas, 2013). Um exemplo está no terceiro quadro, onde Fando incita os três homens do guarda-chuva a abusarem de Lis:

Fando: Olhem suas coxas, são tão brancas e suaves. (Fando levanta a combinação de Lis para que os homens vejam suas coxas)
 Mitaro: É verdade, como como são bonitas. (Fando arruma a combinação com muito cuidado)
 Fando: O que eu mais gosto é de beijá-la. Seu rosto é muito suave. Dá gosto acariciá-lo. Experimentem.
 Mitaro: Agora?
 Fando: Sim, acariciem assim. (Fando, com as duas mãos acaricia o rosto de Lis e as escorrega ternamente) Venham, podem acariciá-la, vocês vão ver como é bom. (Mitaro acaricia o rosto de Lis com uma das mãos) Não, com as duas mãos. [...] Beijem também [...] Você vai ver como é bom. (Arrabal, 1958, tradução nossa)

Fando e Lis são dois jovens em um espaço fantástico. Fando é um menino no corpo de um adulto, representando a criança que todo ser humano tem dentro de si, se caracteriza por uma personalidade ingênua, tirânica e cruel e Lis não possui restrições morais. Ao contrário dos protagonistas, os três personagens do guarda-chuva formam uma unidade homogeneia e equilibrada. Eles estão sozinhos a espera de um acontecimento que desconsideram. Estão em cena sem um significado aparente, os diálogos que se desenrolam entre eles são desconexos, expressam suas frases de forma mecânica sem o menor objetivo de torná-las nítidas ou com algum sentido, demonstrando a dificuldade que tem de se comunicarem. Toso é o personagem, mais singular deste núcleo. Este tem características muito irônicas em um misto de humor e inteligência, se tornando vítima de Mitaro e Namur, que o acusam de ser o culpado por não terem chegado a Tar (Abbas, 2013).

Toso: (Inflexível) Vamos acabar com essa discussão e nos pormos a caminho de Tar.
 Mitaro: (Repreendendo Toso) É assim que nos ajuda? Estamos tentando terminar a discussão com esse homem para caminhar em direção a Tar e o que é que você faz? Nos importuna, nos chateia dia e noite.
 Namur: Como você é destrutivo! Como é pouco social!

Mitaro: (A Fando) O senhor está vendo! É lamentável, o senhor não acha?

Fando: Sim, verdadeiramente. (Silêncio) (Arrabal, 1958, tradução nossa)

Quanto a relação entre os personagens pode se perceber que Lis e Toso são os personagens mais perspicazes da obra, enquanto Fando, Mitaro e Namur se comportam de maneira autoritária e cruel. Os vínculos que unem todos os personagens são a crueldade, o desespero e seu objetivo de chegar a Tar (Abbas, 2013).

4 MOVIMENTO PÂNICO

No verão de 1954, em uma visita a Paris, Arrabal ficou impressionado com a atmosfera artística da cidade e solicitou uma bolsa ao governo francês para estudar criação teatral. Arrabal conseguiu a bolsa e retornou à Paris em 1955, se instalando na *Maison de l'Espagne* da *Cité Universitaire de Paris* onde começou o que Ángel Berenguer chamou de “exílio estético” e que veio a se transformar mais tarde em um exílio de saúde (Montero, 2004).

Nesse mesmo ano Arrabal conheceu André Breton e outras pessoas do mesmo círculo. Breton mostrou interesse em Arrabal por sua capacidade de materializar em suas obras o postulado surrealista, mas a dinâmica do grupo não agradou o jovem estudante, que considerou a forma de trabalho do grupo tirânica, onde classificou Breton como um Papa e o restante como seus seguidores. (Sánchez, 2014)

Por volta de 1960, Arrabal, Alejandro Jodorowsky e Roland Topor e uma infinidade de artistas de todos os gêneros começaram a se reunir na *Plaza de l'Opera* de Paris, no café de *la Paix*, um lugar descrito por Dominique Sevrain como um lugar alheio as preocupações literárias, onde se discutia arte, filosofia e novas tendências. Nessa época Arrabal já era conhecido como dramaturgo em círculos restritos, Jodorowsky atuava em diversas áreas sendo escritor, ator e diretor de cinema e teatro e Topor, o mais jovem dos três e o único parisiense, se destacava por seus desenhos absurdos, irônicos e cruéis (Sánchez, 2014).

Inicialmente o grupo trabalhou de forma independente sem a intenção de criar um movimento, mas impulsionados por um clima acolhedor e descontraído, assim como por suas ideias flexíveis em relação ao mundo e a arte, se uniram em um grupo que denominaram inicialmente como *Burlesque* (ORELLANA, 1996). Em 1962 o grupo passou a se denominar *Panic*. O termo lhes permitia uma dupla leitura que definia a filosofia do grupo: Por um lado a palavra grega παν oferecia a ideia de totalidade, de união das diversas atitudes e gêneros artísticos que o grupo englobava, e por outro representava o deus grego Pan (Sánchez, 2014), deus da totalidade (Coelho, 2010).

A dupla leitura da denominação do grupo colocava a liberdade criativa acima de qualquer dogmatismo que provocasse divisões. Essa autodefinição exibiu uma crítica explícita ao grupo surrealista, transformando o grupo *Panic* em um grupo reacionário ao surrealismo. Segundo Torres Montreal o *Panic* era uma resposta aos dogmatismos e exclusivismos morais e políticos do surrealismo bretoniano, oferecendo um sopro de liberdade frente à estagnação que representava para os mais jovens o grupo de Breton, convertendo o termo *Panic* em

referência para uma série de jovens cujo objetivo era também o de impressionar através de sua atitude vanguardista e iconoclasta (Sánchez, 2014).

O movimento ganhou força graças a uma profusão de conferências, películas, publicações, exposições, livros e representações teatrais que consolidaram mundialmente a fama de um heterogêneo grupo de artistas. Em seu apogeu, as premissas pânicas de liberdade criativa e pluralidade regeram uma infinidade de obras na pintura, na literatura, no cinema e no teatro se impregnando na vanguarda ocidental (Sánchez, 2014)

O grupo produzia obras que misturavam o terror com o humor (Coêlho, 2010) e no teatro teve como uma de suas principais características a tragédia, a violência e a morte. (Abbas, 2013). Mas fazer uma correta definição do que desejava o movimento é algo muito complexo. Para Berenguer “*Panic* em seu sentido comum, refere-se ao que nos oprime coletiva e individualmente, como resultado de uma infecção endêmica. Suas manifestações primeiras (teatro, cinema, pintura) ocorrem com o indivíduo imerso em um grupo de outros, tudo depende de como o objeto artístico é moldado individualmente, pois intenções e teorias nunca serão o suficiente.” (ORELLANA, 1996)

Ao contrário das outras vanguardas que se relacionam com o movimento *Panic*, como o Surrealismo e o Dadaísmo, o teatro é a sua representação mais ideológica. A representação tem um caráter efêmero e apesar de sua base previamente argumentada e ensaiada, no momento da representação a atuação se desenvolve livremente junto com as circunstâncias, o humor e as respostas do público (ORELLANA, 1996).

Em 1963 foi publicado na Espanha o primeiro texto *Panic* na revista Índice e Arrabal apresentou em uma conferência em Sidney o texto “O Homem Pânico” considerado o catecismo do grupo. No mesmo ano no México foram apresentados espetáculos como “La Ópera del Orden” de Jodorowsky que provocou um grande alarde. Em 1965 foram criados dois livros que foram fundamentais para o movimento “*La Théâtre Panique* de Arrabal, e “*Panic*” de Topor. As exposições pânicas de Gironella, Topor, Juan Romero e Clo Weiler foram se sucedendo e as representações teatrais também ganharam força com “La Coronación” de Arrabal que se manteve três meses no teatro *Mouffetard* de Paris, além de dois curtas-metragens “El Ladrón de sueños” y “Los Mecanismos de la memoria”(ORELLANA, 1996).

Apesar de vários projetos, entre eles a criação de um centro de estudos em Paris, as reuniões do grupo foram ficando cada vez menores e mais escassas, diminuindo o número de estreias e exposições. Ao longo da década de setenta as ideias, ambições e projetos do grupo *Panic* foram deixados de lado e os integrantes do grupo foram seguindo caminhos individuais

(ORELLANA, 1996).

Quando perguntado sobre as obras pânicas Arrabal diz: “Às vezes um crítico chama uma ou outra obra minha de pânica, mas na realidade nunca houve essa coisa pânica. Criamos um grupo *Panic*. Isso é tudo.”(ORELLANA, 1996)

5 DO TEXTO À CENA

5.1 O PROCESSO

5.1.1 O Antes

O grupo que viria a montar *Fando e Lis* foi composto para a disciplina de Processos Criativos do curso de graduação em Artes Cênicas. Logo nos primeiros encontros do grupo, em agosto de 2013, o meu parceiro de direção, Leandro Batz, sugeriu dois textos de Fernando Arrabal para utilizarmos como base para o processo criativo, *Piquenique no Front* e *Fando e Lis*. Após todos lerem, decidimos pela segunda obra. Logo no início houve um grande fascínio de todos pelos personagens e pela força dos jogos de palavras feitos por Arrabal durante todo o texto. O que mais me chamou a atenção foi o fato de que a cada nova leitura um novo aspecto do texto ganhava força, o que me levava a uma nova leitura e a uma nova descoberta. Essa qualidade de texto em “camadas” foi o que mais me impressionou em *Fando e Lis*, mas mais do que isso me impulsionou criativamente, afinal se um texto era capaz de provocar tamanha curiosidade, o que uma peça baseada nesse texto poderia causar no espectador?

Após termos decidido o texto passamos a nós encontrar duas tardes por semana para decidirmos o que desejamos fazer enquanto grupo e para escrever o projeto que deveria ser apresentado para a disciplina de Processos Criativos que aconteceria no semestre seguinte. Durante esse período discutimos diversas questões como o espaço cênico, os aspectos de direção de arte, o texto, os personagens e a qualidade do trabalho que desejávamos realizar. Muitas ideias surgiram durante estes encontros, mas o que ficou mais claro é que todos desejavam fazer um teatro diferente, que não se amarrasse a estereótipos pré definidos.

5.1.2 Descobrindo de Onde Vem o Vento

Após quase um semestre nos encontrando, quando iniciamos a disciplina de Processos Criativos, em março de 2014, já tínhamos alguns aspectos do espetáculo definidos: Utilizaríamos como um dos espaços cênicos um ônibus em movimento; A direção não importaria uma concepção predefinida, possibilitando que os atores contribuíssem criativamente não só para a criação dos personagens, mas também do espetáculo; Não iríamos nos focar em apenas um estilo teatral, mas fazer o livre uso do conhecimento que tínhamos para criar um espetáculo que proporcionasse uma experiência ao espectador; Os intérpretes de cada personagem seriam escolhidos após um período de experimentações, possibilitando que os atores trouxessem qualidades para a criação de todos os personagens e que os diretores

tivessem uma visão mais ampla sobre as possibilidades que tinham. O texto seria a base para o espetáculo, mas seria adaptado de acordo com o que surgisse durante o processo.

Todos tinham um grande apreço pelo texto, mas eu não o via sendo representado de forma literal, pois havia muitas possibilidades no subtexto que não podiam ser descartadas. Além disso era nítido que o fato de termos como um dos espaços cênicos um ônibus, traria a necessidade de grandes adaptações, isso se mostrou ainda mais necessário durante o processo. Em *A arte do teatro*, Anatol Rosenfeld escreve sobre a transição do texto para a cena:

[...] o teatro é uma arte peculiar, que não deve ser reduzida pura e simplesmente a literatura. O que há de fundamental nele é o homem defrontando-se com o público, em contato direto.[...] Teatro é atualização e concretização do texto, isto é, constitui a passagem para uma arte audiovisual, para a continuidade existencial da pessoa humana.[...] O texto é abstrato, composto de palavras. A palavra é um conceito abstrato, que tem que ser atualizado. O texto pode citar uma mesa, um tapete, pode até dizer de que cores deverão ser, mas a escolha do cenário é trabalho de minúcia, atividade concreta em função do palco. A palavra nunca contém totalmente a realidade. É impotente para descrever todas as cores ou detalhes de qualquer coisa. Cada frase da algo, mas não engloba a continuidade da vida. (Rosenfeld, 2009, p. 18)

Arrabal nos apresenta diversos aspectos em *Fando e Lis* que podem ser lidos no texto de diversas formas, e quando levados para a cena as possibilidades apresentadas na leitura se multiplicam. Assim também ocorre com as informações que não são apresentadas no texto, essas podem ser representadas como vazio, como apresentado no capítulo 3, ou podemos dar novas interpretações. Considerando o nosso desejo de fazer um teatro diferenciado para o público e de trazer novas experiências para cada um de nós enquanto artistas, optamos por explorar as nossas possibilidades, optando por não concretizar o texto de forma literal.

O próprio Arrabal coloca a liberdade criativa como a maior característica do movimento *Panic*. Sendo *Fando e Lis* considerado um dos maiores representantes desse movimento, apesar de ser antecessor ao mesmo, utilizar o texto de forma livre para uma criação, se mostrou o melhor modo de utilizarmos a obra de Arrabal.

Com o que o texto representaria no nosso processo definido, utilizamos os primeiros encontros do semestre para conversar sobre o mesmo. A primeira questão que discutimos foi quais aspectos do texto considerávamos mais importantes e o que cada um gostaria de dizer através da montagem, as principais questões que surgirão foram: A dualidade do ser humano; A morte e a relação do ser humano com a mesma; O doce e o azedo; O duelo entre a vida e a morte; A busca/ Estar a caminho; Esperança; O medo da solidão na vida e na morte; As diferentes formas de amor; A crueldade do amor.

A partir destas questões começamos a realizar uma pesquisa em duas linhas: A primeira constituía uma busca de dados sobre a obra *Fando e Lis*, o contexto social da época em que foi escrita e por consequência, devido a grande influencia na obra como já apresentado na capítulo 2, a biografia do autor. A segunda constituía uma pesquisa sobre as questões presentes na obra pertinentes à sociedade atual, que poderiam ser utilizadas para estabelecer um dialogo com o público. Os dados obtidos nessa fase e outros que viríamos a obter no decorrer no processo foram de suma importância para a construção do espetáculo.

Após a fase de pesquisa, coletivamente realizamos uma leitura e dividimos o texto em unidades e intitulamos cada uma de acordo com o que acreditávamos que englobava cada fragmento de texto. Os títulos foram:

Unidade 1 – Morte

Unidade 2 – Confiança

Unidade 3 – Expectativas

Unidade 4 – Revelação

Unidade 5 – Passeio

Unidade 6 – Ameaça

Unidade 7 – TAR

Unidade 8 – Contato

Unidade 9 – Desistência

Unidade 10 – Segunda tentativa de contato: a partir do convencimento

Unidade 11 – Vento

Unidade 12 – Preocupação/ esforço

Unidade 13 – Toso

Unidade 14 – Terceira tentativa de contato: carência

Unidade 15 – Como chegar a TAR

Unidade 16 – Toso?

Unidade 17 – Hierarquia animal

Unidade 18 – Questionamento sobre Fando

Unidade 19 – Implicância com Toso

Unidade 20 – Lis objeto

Unidade 21 – Ponderações sobre Toso

Unidade 22 – O dia do Silêncio

Unidade 23 – Sobre o sistema de distribuir quem tem razão

Unidade 24 – Permissão de Fando e Lis para irem a TAR

Unidade 25 – Importância de ir a TAR

Unidade 26 – Partida para TAR

Unidade 27 – A tortura de Fando em relação a Lis

Unidade 28 – Promessa de felicidade

Unidade 29 – Tortura e morte de Lis

Unidade 30 – Investigação e constatação da morte de Lis

Unidade 31 – Encruzilhadas

Com os nomes das unidades definidas, criamos um grande cartaz, onde colocamos todos os títulos e deixamos um espaço em cada um para preencher durante o processo com ideias que surgissem durante os ensaios. Esse cartaz foi fixado na parede da sala de ensaio, mas devido ao fato da sala não ser de uso exclusivo do grupo não foi possível mantê-lo.

Essas unidades foram de grande importância para o direcionamento do projeto, em um primeiro momento constituirão o nosso modo de enxergar a estrutura do texto e encaminhar exercícios criativos e durante todo o processo as denominações foram utilizadas para as cenas, criando uma linguagem comum ao grupo.

A partir desse período de reconhecimento e aprofundamento do texto passamos a realizar exercícios de preparação de ator e experimentações cênicas. Esse momento de experimentar foi extremamente rico, possibilitando a direção conseguir diversos subsídios para a montagem do espetáculo e aos atores a oportunidade de ter contato com todos os personagens e explorar as suas diversas facetas.

Nesse momento do processo os diretores servirão como instigadores. Trazíamos exercícios que impulsionavam os atores a criar e propúnhamos experimentações de aspectos que julgávamos importantes e gostaríamos de testar. Assim como os diretores, os atores também tinham a oportunidade de trazer exercícios e ideias para serem experimentadas. Esse momento possibilitou que todos os membros do grupo trouxessem aspectos pessoais e aspectos da sua vida diária para a montagem.

Devido a essa necessidade de testar os elementos do mundo externo e do cotidiano nos ensaios, nos tornamos grandes observadores das cenas da vida real que se apresentavam diante dos nossos olhos durante todos os momentos do nosso dia. Quando chegávamos no ensaio, vez ou outra, alguém citava alguma cena ou pessoa que havia visto e lembrado da peça e de seus personagens. Isso foi uma constante durante todo o nosso processo funcionando como uma forma de caracterizarmos as cenas do texto de Arrabal.

Uma das cenas que foi influenciada por uma cena do cotidiano, foi a troca de roupa de Lis por Fando. Está cena não estava no texto original, mas foi inspirada por um trecho do

texto onde Lis diz como Fando cuida dela.

Lis: Eu acredito em você, porque quando fala, você parece um coelho e quando dorme comigo, você me deixa ficar com toda a coberta e fica sentindo frio.

Fando: Isso não tem importância.

Lis: E sobretudo porque pelas manhãs você me banha na fonte e, assim, eu não tenho que me lavar, pois isso me aborrece muito.

Fando: (Depois de uma pausa, resoluto) Lis, quero fazer muitas coisas por você. (Arrabal, p.3, tradução Wilson Coelho)

A forma que essa cena ocorreu na montagem foi baseada em um casal que vi em uma noite no terminal de ônibus no início do processo. Uma mulher estava sentada em um banco e um homem pegou um casaco e a vestiu de forma lenta, membro por membro, como se ela não pudesse fazer essa ação sozinha. No mesmo momento essa cena me lembrou da relação de Fando e Lis, influenciando algumas experimentações que posteriormente foram utilizadas para a criação da cena.

Apenas uma parte das cenas criadas nesse momento, destinado a experimentar e a criar, foram utilizadas, mas todas as experimentações de alguma forma influenciaram o espetáculo. Nesses exercícios os diretores puderam enxergar como os atores viam os aspectos do texto e os próprios atores observaram as visões uns dos outros.

Durante os exercícios dessa fase, apesar de não haver intérpretes definidos, os personagens começaram a ganhar forma e algumas coisas ficaram claras para a direção: Fando e Lis seriam personagens realistas, dentro do que a peça possibilitava, já Mitaro, Numur e Toso eram surreais; Lis era doce, manipuladora, forte e apaixonada. Fando era desequilibrado, cruel, tirânico, ingênuo e arrependido; Os três personagens eram Infantis, estranhos, grotescos e trágicos, sendo Toso a representação da razão, Namur da conciliação e Mitaro da emoção.

5.1.3 Decidindo para Onde Vai o Vento

Depois de quase um mês de experimentações o entusiasmo do grupo começou a diminuir e percebemos que apesar de muitas coisas interessantes terem saído desse período, não tínhamos nada concreto para o espetáculo. Isso levou os diretores a tomar algumas decisões para que o espetáculo começasse a ser construído de forma efetiva, entre essas decisões estava a escolha dos intérpretes de cada personagem e a concepção da adaptação do texto.

Quando o grupo foi criado, aproximadamente seis meses antes de entrarmos em sala

de ensaio, eu e o meu companheiro de direção discutimos quem interpretaria cada personagem, mas por conselho da orientação deixamos em aberto para que pudéssemos testar todas as nossas possibilidades, o que resultou de forma positiva tanto para que nós diretores pudéssemos observar a todos em todos os papéis, quanto para os atores experimentarem e se observarem trazendo diferentes características para a constituição de seus personagens.

Os intérpretes de Fando e Lis sempre estiveram mais nítidos para nós, pois tínhamos uma concepção mais definida do que desejamos para estes personagens. A escolha dos intérpretes de Mitaro, Namur e Toso foi mais complicada, apesar de termos tido a oportunidade de vermos todos os atores os interpretando, não conseguíamos vê-los ganhando vida.

Após diversas conversas, tanto com o meu parceiro de direção quanto com a orientadora, definimos quem interpretaria cada personagem. Essa escolha levou em conta a visão dos diretores em relação ao que foi mostrado no período de experimentações e também as preferências dos atores. A definição ficou da seguinte forma:

Lis: Aline Helena Elingen

Fando: Bruno Santos

Mitaro: Gabriella Bergano

Namur: Mantra Santos

Toso: Igor Gomes

Com os intérpretes definidos passamos a trabalhar na adaptação do texto. A adaptação foi realizada pela direção buscando preservar a estrutura da obra de Arrabal e os jogos propostos no texto, mas devido a extensão da obra, muito teve que ser retirado. Os cortes foram feitos priorizando o ritmo do espetáculo e possibilitando que pudéssemos mesclar o que havíamos criado com o texto original

Com a adaptação do texto feita, escolhemos as cenas que foram criadas no período de experimentação que fariam parte da composição do espetáculo. A partir dessas cenas, das ideias que haviam surgido desde o começo do processo e da adaptação do texto, a direção passou a desenvolver uma estrutura para o espetáculo. Nesse momento diversas lacunas foram reveladas e houve um grande trabalho para conectar o que havia sido criado em sala de ensaio, os espaços cênicos e os principais aspectos do texto de Arrabal.

Nesse momento, ainda não tínhamos o ônibus para ensaio, não sendo possível experimentar o que desejávamos na prática nas cenas realizadas nesse espaço. Mas tínhamos

o teatro, onde aconteceria o início da peça, então definimos como esta parte do espetáculo ocorreria. Começaríamos o espetáculo no *hall* de entrada e o público seria convidado a entrar no interior do teatro, onde estaria passando uma projeção com um trecho retirado do filme *Fando e Lis* dirigido por Jodorowsky, quando as cortinas se abrissem começaríamos a primeira cena da peça no palco, mas no decorrer da cena os atores desceriam do palco e continuariam interpretando junto ao público até que Fando levasse Lis e os espectadores até seu carrinho (o ônibus).

Da parte realizada no teatro algumas coisas foram alteradas quando colocadas em prática ao longo do processo, seja porque passamos a ver a cena de um modo diferente ou por que precisávamos solucionar questões que foram surgindo. A recepção no *hall* foi realizada por uma atriz convidada falando em francês um texto predefinido. A escolha da língua francesa se deu por alguns motivos, entre eles a já citada ligação de Arrabal com a França e para fazer uma ligação com o outro aspecto em língua francesa da peça, a música. A projeção que na minha concepção original seria feita nas quatro paredes e no teto, colocando o público dentro de um cubo, se mostrou impraticável, pois não tínhamos os recursos necessários, e acabamos projetando apenas na cortina do palco.

A transição entre o teatro e o ônibus foi um dos nossos maiores dilemas, a solução veio com uma interação com um dos espectadores, que denominamos de “pessoa das flores” a quem Fando pediria para jogar flores no caminho até a surpresa de Lis, que era o carrinho, convidando o resto do público a acompanhar.

Quanto ao ônibus, demoramos muito para obtê-lo para ensaiar e grande parte da estrutura que foi concebida pela direção foi alterada ao longo do processo devido a inviabilidade na prática e as novas possibilidades que surgiram quando tivemos contato com o espaço. Como no período de experimentações não tínhamos o ônibus não havíamos ainda explorado este espaço e quando fizemos isso muitas outras perspectivas surgirão e diversos aspectos das cenas foram alterados, assim como muitas coisas novas foram criadas e inseridas na montagem.

As maiores incompatibilidades da adaptação com o espaço do ônibus surgiram quando começamos a ensaiar em movimento, pois durante todo o processo simulamos o ônibus em sala de ensaio, o que nos deixou um pouco familiarizados com o espaço, mas o movimento alterava muitas coisas e inviabilizava outras.

Uma das primeiras coisas que fizemos quando obtivemos o ônibus em movimento foi criar uma trajetória para ser realizada durante a peça. Essa trajetória foi discutida desde o início do processo e muitas possibilidades surgiram, mas o que se mostrou mais seguro e

viável foi nos mantermos nos entornos da UFSC. O trajeto foi pensado de forma que tivesse aspectos que fossem de encontro ao texto e que no decorrer do mesmo houvesse espaços onde pudéssemos parar o ônibus para realizar as cenas que não poderiam ser feitas em movimento, assim como as que seriam realizadas fora do ônibus em espaços abertos.

Entre os aspectos do texto que foram utilizados para a criação da rota está o fato dos personagens sempre passarem por pontos que já haviam passado e nunca chegarem a Tar. Em diversos trechos da peça os personagens falam sobre isso.

Fando: [...] Fale comigo, Lis, não se cale, diga alguma coisa. Eu sei o que é que você tem. Você está zangada comigo, porque depois de tanto andar não avançamos e estamos no mesmo lugar de sempre. (Arrabal, p. 8, tradução Wilson Coelho)

Mitaro: Você está em melhores condições que nós. Você tem um carrinho. Assim pode andar melhor e mais depressa.

Fando: Sim, é claro que eu ando mais depressa, mas sempre volto ao mesmo lugar.

Mitaro: Conosco acontece o mesmo.” (Arrabal, p.13, tradução Wilson Coelho)

Fando: Sim, estou em grande vantagem. (Contente) E no entanto nós saímos na mesma hora; mas eu tenho o carrinho.

Lis: Mas outra vez voltamos ao mesmo lugar. Não adiantamos nada. (Arrabal, p.26, tradução Wilson Coelho)

Este fator fez com que utilizássemos uma rota onde alguns trechos se repetissem algumas vezes e isso era lembrado pelos personagens durante a peça, ao falarem sobre o fato de não saírem do mesmo lugar, citavam os lugares do trajeto por onde já haviam passado.

Outro aspecto da peça influenciado pelo fato dos personagens não conseguirem avançar no seu caminho é onde os espectadores embarcam e desembarcam. Os espectadores embarcavam em um ponto, o teatro, e desembarcavam no mesmo ponto depois de uma hora de espetáculo.

A rota também foi feita visando o bem-estar dos espectadores e dos atores. Enquanto testávamos a rota e durante os ensaios, descobrimos que para evitar que alguém passasse mal ou ficasse muito desconfortável devíamos evitar terrenos acidentados, que a velocidade do ônibus teria que ser praticamente constante e lenta (de 20 km/h a 30 km/h) e que a parte do espetáculo que ocorria dentro do ônibus não poderia durar mais do que uma hora.

Todas as cenas de dentro do ônibus e seus diversos aspectos, como interações com o exterior do veículo e paradas, foram surgindo de forma muito natural durante o processo. Os diretores propunham ideias a serem testadas, assim como os atores traziam suas propostas dentro das suas atuações. Muitas coisas eram descartadas, mas muitas eram aproveitadas e se solidificavam como parte do espetáculo.

5.1.4 Em Busca dos Personagens

Depois de termos tido alguns ensaios tanto no teatro quanto no ônibus, termos testado a adaptação que havíamos feito nos espaços cênicos e possuímos uma estrutura sólida para a peça, a direção passou a se focar em outros aspectos como a preparação de atores e a criação dos personagens. Apesar de desde o início do processo termos dedicada uma grande parte dos nossos encontros a atuação e a construção dos personagens, percebemos que muitas coisas precisavam ser trabalhadas, nos levando a buscar as causas do nosso trabalho até o momento não ter tido o rendimento esperado neste aspecto e a buscar os meios para auxiliar os atores.

Depois de termos conversado com o grupo, eu e o meu parceiro de direção concluímos que um dos nossos grandes problemas era o fato de alguns atores não conseguiam se focar na atuação e nos seus personagens e estarem muito preocupados com aspectos que cabiam a direção. Até este momento do processo tínhamos deixado os atores livres para opinar e experimentar o que quisessem, mas havíamos chegado a um momento que cada um precisava focar na função que estava desempenhado. Durante os ensaios havia atores que paravam a cena para expor a sua opinião sobre os aspectos que julgavam que deveriam ser modificados ou apontar as inconsistências da cena em que estava atuando, isso atrapalhava tanto o trabalho dos diretores quanto nos fazia perder muito tempo discutindo, pois se um podia ter essa atitude todos podiam. A partir disso passamos a assumir uma postura mais convencional enquanto direção, pois precisamos transformar o nosso trabalho em algo consistente.

Observando o nosso trabalho, percebemos que em relação à criação dos personagens Fando e Lis estavam com as características mais claras e definidas do que os três personagens do guarda-chuva, Mitaro, Namur e Toso. Tendo em vista isso passamos a buscar um caminho para a criação desses personagens. O que se mostrou mais viável dentro dos nossos objetivos para os personagens e principalmente os aspectos que tanto o texto quanto o contexto em que o texto foi escrito nos fornecia, foi a linguagem clown. Namur, Mitaro e Toso são descritos como seres estranhos, mas a questão estranha neles reside em uma grande ampliação de características básicas de todos os seres humanos, como a infantilidade, a contradição e a crueldade, indo de encontro ao que Burnier diz ser o *Clown*.

O *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências ao clown branco ou ao clown augusto, dependendo de sua personalidade. O clown, portanto, não representa, ele é - o que faz lembrar os bobos e bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos, portanto

‘estúpidos’ do nosso próprio ser. (BURNIER, 2009, p. 209).

Realizamos alguns exercícios retirados do livro “A Arte de Ator, da técnica à representação” de Luís Otávio Burnier e durante alguns ensaios experimentamos esses personagens sendo *clown's*. Apesar desses exercícios terem dado outra postura aos personagens, eles ainda eram muito inconsistentes e precisavam ser trabalhados. Decidimos que o *clown* seria a faísca inicial da constituição dos personagens, mas não os definiria, ficando sob a responsabilidade de cada ator se dedicar a criar o seu personagem a partir da base que havíamos oferecido.

No momento em que estávamos tentando achar um caminho para criar os três homens do guarda-chuva, realizei algumas pesquisas, tentando descobrir aspectos como a origem de seus nomes. Apesar de não ter chegado a uma resposta sobre os significados dos nomes, descobri que o período em que *Fando e Lis* foi escrito coincidia com o período em que Arrabal esteve internado em um sanatório na França se tratando da tuberculose. Com essa informação, propus ao grupo que nos apropriássemos de forma efetiva da questão da loucura e transformássemos Mitaro, Namur e Toso em um *alter ego* de Fando. Essa ideia foi utilizada por um tempo, abandonada e retomada quase no fim do processo, não sendo realizado o trabalho necessário para concretizá-la em sua totalidade.

5.1.5 Da Iluminação ao Silêncio

Com a base do espetáculo pronta e a construção dos personagens encaminhada, começamos a realizar durante os ensaios ajustes e a trabalhar detalhes que poderiam ser considerados pequenos, mas que fariam grande diferença no resultado final, como a iluminação, os efeitos sonoros e as pausas.

A iluminação foi um dos nossos grandes desafios, pois o nosso espaço cênico em grande parte da peça estava em movimento. A princípio a solução seria a utilização de uma bateria de carro e de refletores de baixa tensão de alimentação, mas por aspectos financeiros isso não foi possível. Passamos a tentar buscar outras formas de iluminação, mas a maioria era inviável, por estar fora do nosso orçamento ou por não funcionar na prática. Durante os ensaios algumas soluções simples foram surgindo, como a utilização de lanternas e da própria iluminação do ônibus. As lanternas foram testadas de diversas formas, mas acabaram sendo utilizadas como um elemento de criação de atmosfera e quando necessitávamos de um curto período de iluminação, seja para deixar o ambiente do ônibus pouco iluminado, ou para iluminar personagens específicos. A iluminação do ônibus foi mais complicada de ser

utilizada, pois ensaiávamos no ônibus um dia por semana e o motorista, que era quem controlava a iluminação, foi o mesmo durante todo o processo, mas sabíamos que havia a possibilidade do mesmo não poder comparecer em alguma das apresentações, o que nos deixaria com um tempo muito pequeno para ensaiar a iluminação. Por este motivo fomos muito cuidadosos com a utilização deste recurso, para não acabar prejudicando o espetáculo, mas com o passar dos ensaios tanto o motorista/iluminador, como nós diretores ficamos mais seguros e começamos a utilizar este recurso de variadas formas.

Durante o processo de pesquisa e experimentações apareceram diferentes ideias de como utilizar os recursos de áudio, essas ideias foram ganhando forma conforme a peça amadurecia. Antes mesmo de entrarmos em sala de ensaio, sabíamos que iríamos utilizar música, mas a forma que isso ocorreria não estava decidida. No período de experimentações realizamos alguns exercícios utilizando instrumentos musicais, como pandeiro, triângulo e matraca. Nenhuma das cenas com instrumentos foi utilizada na íntegra, mas essas experimentações construirão um leque de possibilidades a serem utilizadas e isso se tornou útil quando estávamos ensaiando a cena que chamamos de Lis objeto, onde Fando oferece sua amada aos homens do guarda-chuva. Essa cena foi inspirada em uma passagem do filme *The Piano* de 1993, dirigido por Jane Campion, e conforme moldávamos a cena senti a necessidade de haver uma passagem de tempo após ela, pois a cena era um momento de transição para a personagem Lis. Essa necessidade foi suprida pelo som da matraca, juntamente com a iluminação. A matraca era um objeto que entrava em cena com o personagem Toso, em seu saco, e que neste momento era tocada uma única vez, quebrando a tensão do silêncio após a cena.

Foi cogitada a utilização de música no espetáculo em diversos momentos e algumas ideias foram testadas, entre elas a utilização de música gravada e a de uma das atrizes cantar ao vivo. Por fim decidimos que utilizaríamos áudio gravado e começamos a testar em que momentos ficaria interessante, mas nenhum momento parecia realmente se encaixar com as músicas que eram sugeridas e testadas. No final do processo foram inseridas duas cenas que não constavam no texto original, a cena onde Fando troca a roupa de Lis e a cena que denominamos loucura de Fando. Nesta última ensaiamos com diferentes músicas e também com o silêncio como trilha sonora e cada uma das opções testadas oferecia a cena uma qualidade diferente. Por fim optamos por manter o silêncio, pois era a configuração que nos parecia mais interessante para o objetivo da cena. Na cena da troca de roupa de Lis optamos pela música *Ne Me Quitte Pas* de Jaques Brel. Essa escolha ocorreu por dois motivos: A música em si, que contém uma melodia que harmonizava com a cena e uma letra que era

compatível com a relação de Fando com Lis; e por ser em língua francesa, aspecto pertinente dado a ligação da obra e do autor da mesma com a França.

Além da música utilizamos outros recursos de áudio gravado. Logo no início do processo de ensaio propus ao meu companheiro de direção que fizemos um áudio gravado pelos atores com o quinto e último quadro do texto original, que intitulamos de encruzilhadas de histórias, nesta cena Mitaro, Namur e Toso discutem sobre as histórias que viram e ouviram durante o seu caminho. Essa ideia foi modificada durante um dos encontros, onde a proposta era trazer notícias de mulheres que foram violentadas ou assassinadas, depois de muitas discussões sobre o assunto decidimos que seria mais interessante se fechássemos a peça com histórias reais, que provocassem uma ligação entre a fantasia e a realidade.

Outro aspecto que fez grande diferença no espetáculo foram as pausas no texto, essas foram utilizadas de diversas maneiras, de pequenos momentos de silêncio no meio de uma frase a minutos em algumas cenas. Esses momentos de silêncio foram extremamente desafiadores para o elenco, pois se não fosse feito de forma precisa poderia aparentar que os atores haviam esquecido seus textos ou que havia sido excessivamente marcado tirando a espontaneidade do espetáculo. Sobre o uso de silêncios em cena Rosenfeld escreve no livro *A Arte do Teatro*:

O romance descreve o silêncio com palavras. Explica o silêncio. Nas peças de Tchecov [1860-1904], ele lida com silêncios, o ator permanece mudo por cinco segundos, durante vários intervalos. Poucos elencos podem fazer tal coisa; é preciso que sejam elencos maduros, que seja uma companhia muito bem treinada, ou a impressão será de que o ator esqueceu o texto. (Rosenfeld, 2009)

Em teoria o nosso elenco não poderia ser considerado maduro em nenhum aspecto, a média de idade dos atores era de vinte um anos e apesar de terem estudado três anos juntos, muitos não haviam trabalhado juntos e não tinham o entrosamento nem a segurança necessária para realizar esses momentos de silêncio. Se já não fosse um grande desafio o próprio silêncio, tínhamos um agravante, os personagens não estavam isolados do público em um palco, eles estavam sentados ao lado dos espectadores, sem proteção nenhuma. A concentração, que no início era inexistente, foi muito trabalhada durante o processo para que durante as cenas os atores estivessem tão imersos em seus personagens que reagissem como eles e que tomassem o momento de silêncio como algo tão natural, que não aparentasse nem que algo havia se perdido e nem que havia sido planejado.

Muitos desses momentos de silêncio ocorreram em cenas que não estavam no texto

original, cenas que surgiram nas improvisações e se tornaram parte do espetáculo que desejamos levar para o público ou em cenas que foram acrescentadas para preencher espaços entre as paradas do ônibus. Por exemplo, a cena que denominamos loucura de Lis, que ocorria quase no final da peça, acontecia durante grande parte em silêncio até que a atriz que interpretava Lis gritava, sinalizando ao motorista para parar, a partir disso o restante da cena, que era impossível ser feita com o ônibus em movimento, ocorria. Essa parte da cena que acontecia em silêncio não tinha uma duração definida, pois o ponto de parada era predefinido para evitar possíveis contratempos, fazendo com que o tempo da cena fosse influenciado pelo trânsito e outros fatores externos que não tínhamos controle.

Por se tratar de uma peça realizada em parte em um ônibus e de uma viagem tanto para os personagens quanto para o público, em alguns momentos decidimos que assumiríamos o silêncio total e proporcionaríamos ao público um momento para apreciar o mundo do lado de fora da janela do ônibus. Dois desses momentos ocorreram através de passagens do texto original que haviam ficado de fora em um primeiro momento da nossa adaptação, mas que através de uma releitura do texto depois de termos passado meses mergulhados na nossa própria adaptação, se mostrou indispensável para complementar a peça que havíamos criado. Em um deles uma pausa é feita antes de Fando e Lis começarem a discutir:

Lis: Fando, faça um esforço.

Fando: Fazer um esforço? (Pausa) Talvez assim seja mais simples.

Lis: Temos que fazer um acordo.

Fando: E você acha que isso nos ajudará?

Lis: Estou quase certa.

Fando: (Pensa) Mas, ajudar em que?

Lis: Não importa, o que interessa é que nos ajude.

Fando: Para você tudo é muito simples.

Lis: Não, para mim também é difícil.

Fando: Mas você tem soluções para tudo.

Lis: Não, eu nunca encontro soluções, o que ocorre é que me iludo dizendo que as tenho encontrado.

Fando: Isso não vale.

Lis: Já sei que não vale, mas como ninguém me pergunta nada, dá no mesmo; além do mais, é muito bonito.

Fando: Sim, está certo, é muito bonito. Mas e se alguém lhe perguntar alguma coisa?

Lis: Tanto faz. Ninguém pergunta nada. Todos estão muito atarefados buscando uma maneira de enganarem-se a si mesmos. (Arrabal, tradução Wilson Coelho)

Após a cena se faz outro pequeno silêncio, deixando um tempo para que o público possa refletir sobre a discussão dos dois personagens. Outra passagem que também foi inserida após essa releitura trata do próprio silêncio. No texto original ela se passa dentro de

uma cena de discussão entre os homens do guarda-chuva e Fando, mas nós utilizamos apenas um trecho com algumas modificações. Após um longo momento de silêncio, que fazia o público primeiro se perguntar da onde viria a próxima cena e após desistir de olhar para os personagens e para o interior do ônibus e acompanhar o que estava acontecendo do lado de fora ou simplesmente aproveitar o passeio, o silêncio era quebrado pelo personagem Namur que perguntava à Mitaro “Que música é essa” e Mitaro respondia “É o tédio, fica muito bem de longe e soa bem”. Esse momento na maioria das apresentações foi cômico, pois o grande espaço de tempo sem movimentos nem falas dos personagens, que se tornaram também simples passageiros sentados em seus assentos, fazia com que o público esquecesse por um momento que estava assistindo a um espetáculo de teatro e se focasse em algum aspecto típico de uma viagem de ônibus.

5.1.6 Criando Cenas

Algumas cenas do espetáculo foram criadas do zero, não estando presentes no texto de Arrabal, entre elas está a penúltima cena antes da morte de Lis. A cena serviu de ligação para um fragmento do texto de Arrabal onde Fando tenta se conectar a Lis e a cena do desfecho da peça, na qual Fando mata Lis. O texto para essa última cena foi escrito de forma coletiva. Primeiro cada membro do grupo escreveu uma história para Fando e uma para Lis, lemos os textos e pegamos fragmentos de alguns para transformar em um único texto que seria utilizado na montagem. O texto ficou da seguinte forma:

Fando: A gente sempre brincava de se perder. Um dia, ela inventou de querer brincar de subir. Eu não quis e fui brincar de cair. Mas alguém estava brincando de buraco. Ela não me ouviu e acabou caindo.

Nove. Não, sete. Entre sete e nove foi quando a conheci. Ela era linda e parecia uma abelha, mas não sabia que era linda. Isso deixava ela mais bonita. Sempre me atormentou saber que uma abelha pode dar apenas uma picada e depois ela morre. No mesmo dia. Mas o mel que ela deixa pode durar anos e nunca estragar. Não é engraçado? Eu ri.

Às vezes eu era cruel comigo. E comigo incluía ela. Mas é só por alguns instantes.

Pic-pic faz a abelhinha. Será que essa menina sabe o que é a vida?

Quem sou você? Ela. Sou. É. Eu. Ela nunca mais iria fugir sem mim. Então ela embarcou na minha fuga.

Lis: Eu cai. Quando eu cai eu tinha oito anos, e quando eu levantei eu tinha dez anos. E foi com nove, no meio desse levantar, que eu conheci o Fando.

O céu estava sangrando. Eu estava perdida naquele lugar e já não tinha mais esperança que pudesse encontrar alguém. Um animal vinha em minha direção e eu cai. Ele riu. Pareceu-me um coelho.

Fugir era a minha brincadeira preferida e a dele era fazer os outros se perderem.

Ele amava mel. E eu? Eu era uma abelha.

Meu nome tem só três letras. Você fala e quando vê já acabou. Lis. È um nome que

não se demora, e talvez por isso ninguém se demorava em mim. Mas quando Fando me olhou, ele não olhou com pressa. E quando ele disse meu nome, ele de repente ficou tão grande e importante. Era Lis, mas durava mais que Elisete, mais que Elisabete.

Éramos crianças e tudo o que queríamos era ir em busca do que acreditar, afinal nascemos e íamos morrer.

Um dia eu sonhei com umas árvores deitadas, planas, onde eu subia e não caia. O Fando me disse que poderia ser em Tar, aquele lugar que todos desejam e ninguém tem muita certeza de que alguém chegou.

A verdade é que eu nunca saí daquele buraco. Ele riu. Sem saber de onde e o por que aparecemos um de frente para o outro e assim seguimos: nos perdendo numa viagem com um único fim.

Esta cena foi criada por vermos a necessidade de trazer um último sopro de esperança para a relação de Fando e Lis, já que Arrabal realiza essa brincadeira, que passamos a chamar de “elástico”, onde a todo tempo se intercala uma cena de amor e carinho e uma de ódio e crueldade. No momento dessa cena Fando já está tomado pela loucura que foi crescendo no decorrer da peça, mostrando um grande abismo entre a forma que os dois contam a suas histórias, fazendo com que esta cena seja ao mesmo tempo o último suspiro de felicidade e mostre o estado de perturbação de Fando.

A primeira cena da montagem é a última do texto de Arrabal, esta passou por diversas modificações ao longo do processo. No início a ideia era que ela tivesse o áudio gravado e fosse apresentada no final do espetáculo, mas isso foi realizado com histórias reais, então decidimos colocá-la no início do espetáculo, mas o como isso ocorreria foi o grande desafio. Primeiro a orientadora sugeriu que os atores interpretassem faxineiros que estavam limpando o teatro e que o público entrasse enquanto eles contavam as histórias presentes no texto de Arrabal misturadas com histórias reais, mas na prática isso não dialogava com o resto do espetáculo. Depois experimentamos os atores sendo eles mesmos e enquanto se alongavam para o espetáculo contavam as histórias, mas também não funcionou, pois não parecia natural nem o alongamento e nem a fala. Foi então que decidimos deixar todos sentados como se fosse uma conversa com o público. Essa ideia permaneceu, mas a forma que a cena era apresentada foi sendo modificada até a última apresentação.

5.1.7 A Fase Final

Desde o início do processo nos encontrávamos durante algumas tardes para cuidar de aspectos da produção, mas na reta final precisamos nos encontrar diariamente, fazendo com que dedicássemos cerca de oito horas por dia, e alguns membros do grupo até doze horas, a montagem. Com o passar dos dias percebemos que não conseguiríamos terminar a produção do espetáculo se não tivéssemos ajuda e com isso surgiu à ideia de chamarmos os alunos das

outras fases do curso para nos ajudar durante as tardes na produção do cenário. De início foi quase uma brincadeira, pois não tínhamos nada além da experiência de participar de uma montagem para oferecer em troca, mas para nossa surpresa, algumas pessoas se juntaram a nós, trazendo energia e empolgação para o nosso trabalho.

As últimas semanas antes do espetáculo foram as mais complicadas. Apesar de estarmos tendo ajuda na produção do cenário, as semanas antes da estreia foram exaustivas e isso refletiu diretamente na qualidade e nos resultados dos nossos ensaios. No último ensaio no ônibus, dez dias antes da estreia, toda a exaustão das semanas anteriores veio a tona. O ensaio foi terrível, as cenas que tínhamos passado diversas vezes e que já estavam solidificadas não tinham ritmo, os atores não se lembravam das suas ações e sequências e nós diretores ficamos paralisados sem saber o que estava acontecendo. Não estavam ocorrendo erros que pudéssemos parar o ensaio e corrigir, apesar de termos tentado isso, assim como não era um ator ou outro que estava em um mau dia, nada estava funcionando. Paramos o ensaio na metade e tivemos uma longa conversa sobre o porquê estávamos realizando esta montagem e o que cada um desejava com ela e após cada um foi refletir individualmente. Naquele momento eu acreditei que não tínhamos condições de apresentar *Fando e Lis*.

Após a conversa com o grupo, eu e o meu parceiro de direção percebemos que a única coisa que a direção poderia fazer naquele momento era tentar motivar o grupo e fazer com que todos acreditassem no seu próprio trabalho e no que tínhamos feito juntos. Utilizamos os últimos cinco ensaios antes do geral para arrumar alguns detalhes, mas priorizamos por torná-los motivadores, mostrando a todos os pontos positivos do nosso trabalho. Sabíamos que não tínhamos um espetáculo perfeito, sabíamos que não agradaríamos a todos, mas era o nosso trabalho e nos o havíamos feito com toda a nossa energia, criatividade e força de vontade.

Para o alívio e a alegria de todos, o ensaio geral, dois dias antes da estreia, foi muito melhor do que o da semana anterior, ainda tínhamos falhas, mas era um espetáculo com uma boa qualidade. Este ensaio, juntamente com o ambiente otimista que havíamos desenvolvido nos dias anteriores, foi a motivação que todos precisavam, fazendo com que o grupo definitivamente voltasse a acreditar no espetáculo que havíamos cuidadosamente criado.

5.1.8 Rebobinando

Após o primeiro final de semana de apresentações, em julho de 2014, eu e o meu parceiro de direção nos reunimos para conversar sobre as críticas, positivas e negativas, que havíamos recebido tanto da banca que avaliou o espetáculo como fruto de uma disciplina, quanto do público em geral. Discutimos cuidadosamente os pontos fracos do espetáculo que

havia sido citados e vimos os pontos que concordávamos que tinham que ser aperfeiçoados ou alterados para as apresentações do semestre seguinte na disciplina de Estudos da Recepção.

Entre as principais críticas negativas que havíamos recebido estava a forma que o texto de Arrabal foi utilizado, mas dado que o nosso objetivo nunca havia sido realizar o texto de forma literal, concluímos que tínhamos atingido o nosso objetivo nesse aspecto. Desde o início do processo havíamos decidido que criaríamos um espetáculo, baseado em um texto, sem nos prendermos a qualquer forma preestabelecida.

Outro aspecto que havia sido criticado foi a cenografia do ônibus, que alteramos para as apresentações do segundo semestre. Algumas das alterações foram a substituição das cartas coloridas do teto por brancas, a adição de mais jornal nas paredes do ônibus, a alteração da cor da iluminação em alguns pontos e a retirada dos objetos que estavam pendurados pelo veículo. Decidimos fazer estas alterações, pois queríamos deixar o ambiente menos “festivo” e “brega”, mas quanto mais olhávamos para o cenário alterado, mais percebíamos que o cenário anterior era mais propício a peça que havíamos criado. Apesar do descontentamento, que foi crescendo a cada vez que montávamos o cenário, ele se manteve por todas as apresentações, pois não tínhamos tempo suficiente entre as apresentações para alterar tudo outra vez.

Quando voltamos para a sala de ensaio, nos focamos em um ponto que havia sido quase unânime nas críticas que havíamos recebido, e com o qual concordávamos que tinha que ser aperfeiçoado, a atuação. Durante todo o processo do primeiro semestre havíamos dedicado muito tempo a preparação dos atores e a criação dos personagens, mas não havia sido o suficiente, pois era nítido que alguns atores não estavam confortáveis em suas atuações.

Realizamos diversos exercícios visando principalmente que os atores tornassem suas interpretações mais orgânicas e encontrassem os pontos de ligação entre ator e personagem. Entre as proposições que fizemos estava a de cada um escolher um animal e trazer traços do mesmo para o personagem. Em cada ensaio, de diferentes formas, repetíamos a transição do ator para o animal e do animal para o personagem. Esse exercício se mostrou muito eficaz e a melhora na atuação foi nítida durante as apresentações do segundo semestre.

Para a disciplina de Estudos da Recepção quase não conseguimos um dos nossos espaços cênicos, o ônibus, e durante uma boa parte do semestre não sabíamos se iríamos conseguir realizar as apresentações, que eram obrigatórias para a aprovação na disciplina e por consequência para a integralização curricular. Conversamos sobre alterar o espetáculo e apresentar, com o único intuito de sermos aprovados na disciplina, mas concluímos que isso

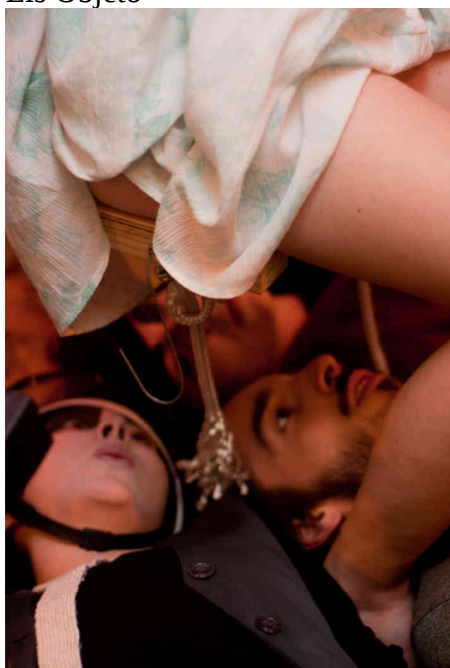
seria um desrespeito com o nosso trabalho e com todo o esforço realizado pelos membros do grupo e por diversas pessoas que se esforçaram para transformar o projeto em realidade. Por fim conseguimos o aluguel do ônibus através de uma fonte diferente da que havia nos auxiliado no primeiro semestre, mas apenas para sete apresentações.

Figura 1 - Imagem do Espetáculo: O Mapa de Tar



Fonte: Bruna Todeschini Fotografia

Figura 3 - Imagem do Espetáculo:
Lis Objeto



Fonte: Bruna Todeschini Fotografia

Figura 2 - Imagem do Espetáculo:
A Casa de Toso



Fonte: Bruna Todeschini Fotografia

5.2 OS ESPAÇOS CÊNICOS

5.2.1 O Teatro

Quando começamos a nos reunir para escrever o projeto de *Fando e Lis*, para a disciplina de Processos Criativos, entre as várias ideias de espaços cênicos que surgiram

estava a de usar um edifício teatral de forma não convencional, quando decidimos fazer a peça em um ônibus colocamos esta ideia de lado. Mas quando começamos a pensar no espetáculo como um conjunto a ideia de unir o espaço teatral modificado com a utilização do ônibus apresentou um meio interessante para fazermos de forma gradual a experiência de desconstrução que desejávamos proporcionar ao público.

As cenas que eram realizadas dentro do espaço do teatro foram construídas de modo que a forma de utilização do espaço causasse um pequeno abalo em quem veio para assistir uma peça em um edifício teatral. Mas assim como dávamos o indicio de que o espetáculo não usaria o teatro como era suposto ele ser utilizado, negávamos isso na cena seguinte quando os atores apareciam no palco pela primeira vez.

A partir do momento que as cortinas eram abertas pela primeira vez, ocorria uma desconstrução gradual da utilização do espaço teatral. Na primeira cena os personagens Lis e Fando utilizavam o palco italiano de forma tradicional e tinham os seus movimentos nesse espaço extremamente marcados, mas logo isso era quebrado e eles desciam do palco e continuavam a peça no espaço onde normalmente ficavam as cadeiras e onde o público estava em pé ou sentado no chão. Com o decorrer da peça os personagens utilizavam cada vez mais o espaço do edifício, transitando entre o palco e a área reservada para o público, até que os expectadores eram convidados a voltar para o *hall* do teatro e entrar no ônibus.

O espaço do teatro foi utilizado de forma modificada, mas muito crua. As cadeiras da área do público foram amontoadas nas laterais, deixando o meio do espaço destinado ao público vazio. A ideia inicial era remover todas as cadeiras do espaço, mas isso não foi possível, pois não tínhamos autorização da administração do teatro e nem para onde removê-las. Mas quando vi o espaço com as cadeiras amontoadas nos cantos, o efeito me pareceu muito mais propício ao espetáculo do que se o espaço estivesse completamente vazio.

A cenográfica dentro do teatro era praticamente nula. O palco não tinha nenhum objeto cênico aparente e nada foi acrescentado ao espaço do público. A única coisa que transformava o espaço eram os objetivos do teatro utilizados de forma diferenciada. Além das cadeiras terem sido deslocadas, colocamos as escadas de madeira que davam acesso ao palco para o fundo do teatro, ficando localizadas na extremidade oposta ao palco, e constituindo um pequeno palco onde ocorria uma parte de uma cena.

A iluminação também era mínima. Havia uma geral para o palco, que teve a sua necessidade muito debatida durante o processo, pois poderíamos utilizar a luz normal do palco sem afetar de qualquer forma as cenas, uma luz de plateia utilizada para iluminar as cenas que ocorriam nesse espaço, e o ator que interpretava Fando portava uma lanterna, que

era utilizada em uma cena quando os atores estavam correndo pelo espaço. Essa atmosfera crua que criamos, vai de encontro a alguns dos aspectos que Jerzy Grotowski defende em seus manifestos:

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. (GROTOWSKI, 1992, p. 5)

Nesse momento da peça a interpretação dos atores e a relações que era estabelecida com o público era o elemento principal e estávamos utilizando o edifício teatral fora dos padrões estabelecidos de como um teatro deveria ser utilizado, mas essa atmosfera crua do espaço teatral era completamente quebrada quando o público embarcava no ônibus que estava cheio de elementos cenográficos e tinha uma atmosfera surreal.

5.2.2 O Ônibus

Desde os primeiros encontros do grupo percebemos que tínhamos um desejo em comum, utilizar um espaço não convencional. Este desejo fez com que surgissem várias ideias que iam do uso de um prédio abandonado como espaço cênico ao uso da estrutura do edifício teatral convencional de uma forma diferenciada, mas só encontramos o espaço cênico para dar vida a *Fando e Lis* quando um dos atores sugeriu fazermos a peça em um ônibus. O que de início foi encarado como uma brincadeira se tornou uma opção desafiadora, mas acima de tudo encantadora.

Os personagens de *Fando e Lis* passam a vida a caminho de Tar, sempre indo em frente e nunca chegando, fazendo de um ônibus em movimento um espaço propício para a realização da peça. Com este espaço cênico poderíamos proporcionar ao público a busca proposta no texto de Arrabal, e cada espectador, junto com os personagens, poderia embarcar nessa jornada rumo a Tar.

Como uma das diretoras o meu entusiasmo em relação a esse espaço cênico foi do momento eufórico do impacto da ideia as perguntas: Isso é possível com as limitações de tempo e dinheiro que nós temos? Como utilizar um ônibus como espaço cênico? O conhecimento dos integrantes do grupo em espaços não convencionais era extremamente limitado, todos eram atores familiarizados com o palco italiano e contavam apenas com o conhecimento em espaços alternativos adquiridos durante a graduação que constituem duas

disciplinas, Teatro de Rua e Espaços Alternativos.

Depois de algumas conversas entre o grupo e com a orientadora, decidimos que se nos realmente quiséssemos transformar essa ideia em realidade, nos conseguiríamos. Foi assim que pela primeira vez, fizemos o que faríamos em diversos outros momentos do processo, nos tiramos da zona de conforto ou como passamos a chamar isso ao longo do tempo, “tiramos o nosso tapete”.

A busca por este espaço cênico foi uma constante em praticamente todo o tempo que durou o processo para o grupo. Começamos a buscar os recursos para obter um ônibus quase seis meses antes de iniciar a disciplina de Processos Criativos e mesmo depois de termos conseguido para esta disciplina ainda havia as outras nove apresentações que devíamos realizar em Estudos da Recepção.

Quando conseguimos obter o nosso espaço cênico, surgiram outros desafios em relação a esse espaço, entre eles o de como se apropriar desse espaço de forma que ele se relacionasse com o texto e com o que desejávamos transmitir para o público. Segundo Jean Jacques Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral* “O espaço cênico deve dialogar com a peça teatral que ali está sendo apresentada e a ocupação do espaço deve ser pensada de forma cuidadosa.”.

A ideia da utilização de um ônibus como espaço cênico era justificada pela viagem que os personagens realizam durante toda a peça, mas este espaço não poderia ser apenas um lugar onde seria realizado o espetáculo, ele precisava ser a representação de algo. Encontramos o que este espaço representaria através do texto de Arrabal, na primeira rubrica ele indica que Fando transporta Lis em “um grande carrinho de criança, preto, envelhecido e descascado, com rodas finas de borracha macias e raios enferrujados.” Com isso transformamos o nosso ônibus no carrinho de Fando.

A cenografia do espaço foi realizada com praticamente nenhum recurso financeiro, o que nos levou a optar por materiais que poderíamos conseguir através de doações. Isso nos limitou, mas ao mesmo tempo nos obrigou a usar toda a criatividade disponível no grupo e nos membros da produção. O chão no ônibus foi coberto por folhas secas, os bancos por sacos de batata, o teto por cartas, as barras de ferro do ônibus de laminado e as paredes de jornal.

A compreensão do espaço performativo como lugar do acontecimento baseia-se na busca da aproximação entre arte e vida no teatro. A dialética entre apresentação e representação pode ser percebida nas imagens criadas pela cenografia. Fabricar o natural, acumulando materiais, combinando códigos simbólicos, relacionando unidades sobrepostas, não é uma contradição, porque pensa-se que é exatamente nestes instantes que se provocam acontecimentos reais, intensidades que podem ser

apreendidas, mas não necessariamente lidas, sem perder seus sentidos. (Linke, 2006, p. 5)

A maioria dos elementos utilizados na cenografia do ônibus tinha uma representação originada no texto de Arrabal. Por exemplo, cobrir o teto de cartas surgiu pelo fato de Arrabal indicar em um diálogo que quando Lis estava no hospital, Fando mandava muitas cartas para ela. No texto Lis diz: “Eu me lembro que quando eu estava no hospital, você me enviava cartas enormes, para que eu pudesse me gabar que recebia cartas tão grandes.” O chão coberto de folhas também veio de uma interpretação do texto, em uma cena Fando carregando Lis em seus braços e passeia com ela.

Lis: Primeiro, me leva pra passear.

Fando: Sim, Lis. (Fando toma Lis nos braços e passeia com ela pela cena) Olhe, Lis, como são bonitos o campo e a estrada.

Lis: Sim, como eu gosto!

Fando: Olhe as pedras.

Lis: Sim, Fando, que pedras lindas!

Fando: Olhe as flores.

Lis: Não tem flores, Fando.

Fando: (Violento) Dá no mesmo, olhe as flores.

Lis: Eu estou dizendo que não tem flores. (Lis fala agora num tom muito humilde, Fando, pelo contrário, se torna mais autoritário e violento por momentos)

Fando: (Gritando) Eu disse para olhar as flores! Será que não entende?

Lis: Sim, Fando, me perdoa. (Longa pausa) Como sofro por ser parálitica!

Fando: É bom que seja parálitica, assim sou eu que levo você para passear. (Fando se cansa de carregar Lis nos braços ao mesmo tempo que se torna cada vez mais violento)

Lis: (Bem docemente, temendo desagradar Fando) Como está bonito o campo com suas flores e suas árvorezinhas.

Fando: (Irritado) Onde é que você está vendo árvores?

Lis: (Docemente) Assim se diz: o campo com suas lindas árvores. (Pausa)

Fando: Você é muito pesada. (Fando, sem nenhum cuidado, deixa Lis cair no chão)

Lis: (Grita de dor) Ai Fando! (Imediatamente com doçura, com medo de desagradar Fando) Você me machucou! (Arrabal, p. 5. Tradução Wilson Coelho)

Devido ao tempo limitado que tínhamos com o ônibus antes do espetáculo, fizemos a maior parte da cenografia fora do espaço do ônibus com objetivo de deixar a sua montagem o mais rápida possível. Começamos a escrever as cartas com meses de antecedência e as colamos em um papel que era fixado no teto do ônibus. As folhas secas eram recolhidas, quando as condições do clima nos favoreciam, e coladas em placas de papel pardo que eram fixadas no chão do ônibus. O laminado, que na verdade era um rolo de embalagem de pão de mel utilizado do lado contrario, era enrolado em pequenos rolos para facilitar a sua fixação no ônibus e os celofanes que eram utilizados para alterar as cores da iluminação do ônibus eram

dobrados previamente.

Essa produção prévia do cenário não só facilitou a montagem do cenário, mas a tornou possível. Por causa do contrato de locação do ônibus só tínhamos acesso a ele entre cinco e seis horas antes do espetáculo e com cerca de doze pessoas trabalhando utilizamos cada minuto para caracterizar o espaço cênico. Para realizar o espetáculo as vinte horas, no primeiro dia, nos reuníamos as treze horas para organizar os elementos do cenário e transportá-los para o ônibus por volta das catorze e trinta. Por vezes terminávamos de arrumar o cenário após o início do espetáculo no teatro. Devido às apresentações serem realizadas em blocos de três dias seguidos, montávamos uma vez o ônibus para três apresentações, mas sempre eram necessários reparos. Depois de cada apresentação avaliávamos o que tinha que ser reparado ou substituído e calculávamos o tempo que necessitaríamos para isso, que raramente era menos que quatro horas.

Figura 4 - Imagem do Espetáculo: O Carrinho de Fando



Fonte: Bruna Todeschini Fotografia

5.3 DOIS DIRETORES E OITO CRIADORES

Quando formamos o grupo combinamos que há direção seria minha e do meu colega Leandro Batz, e que os outros cinco integrantes do grupo atuariam. A decisão de a direção ser feita por duas pessoas, e não apenas por uma, ocorreu por que havia o desejo de mais de um dos integrantes de dirigir e por que nenhum de nós dois se sentia seguro o suficiente para assumir a responsabilidade da direção sozinho.

Desde o início, apesar de oficialmente termos combinado que a direção seria feita de

modo “convencional” todos os integrantes do grupo opinaram de forma igualitária em todos os aspectos do projeto que estava sendo escrito para a disciplina de Processos Criativos. Esse processo de escrever o projeto demonstrou como seria a relação do grupo, nós nos encontrávamos duas tardes por semana e ao mesmo tempo em que às vezes era exaustivo, pois demorávamos muito para escrever com todos opinando, era muito divertido e a relação do grupo se mostrou harmônica.

No projeto, além dos integrantes do grupo e de aspectos da peça, tínhamos que indicar três opções de possíveis orientadores, nesse momento já tínhamos em mente que a peça seria realizada em um espaço alternativo, e começamos a discutir quem poderia nos auxiliar nesse aspecto, já que nenhum dos membros do grupo tinha experiência com espaços não convencionais. Verificamos os currículos dos nossos professores e conversamos sobre quem tinha os conhecimentos necessários para preencher as lacunas de experiência que necessitávamos, surgiram alguns nomes, mas concluímos que quem mais se encaixava no que precisávamos era a professora Marília Carbonari, que nesse momento estava nos ministrando a disciplina de Espaços Alternativos.

Após o nosso projeto ser apresentado e a nossa solicitação para que a professora Marília fosse nossa orientadora ser aprovada, está solicitou que dada a sua experiência também no trabalho com processos colaborativos o nosso viesse a ser um e todos concordaram, já que na prática já estava acontecendo.

Tanto eu como o meu parceiro de direção não tínhamos qualquer conhecimento ou experiência em como agir, enquanto diretor, dentro de um processo colaborativo. Nas disciplinas de direção do curso de graduação tínhamos aprendido a dirigir de forma “convencional” e nas nossas poucas experiências fora da universidade também tínhamos trabalhado desse modo. Assim como nós, nossos colegas que estavam atuando também não tinham experiência em serem dirigidos em um processo colaborativo. Apesar de ainda não termos entrado em sala de ensaio, nesse momento estávamos decidindo aspectos da concepção artística da peça e esta falta de conhecimento e experiência já começou a se mostrar. Eu e o meu parceiro de direção não sabíamos até onde ia a nossa responsabilidade em relação à montagem, assim como os atores não sabiam onde começava a sua.

Com o passar dos encontros o fato de estarmos rotulando o nosso trabalho como um processo colaborativo começou a ser um impasse para a evolução do projeto, pois havia muita discussão, já que todos julgavam que tinham o mesmo direito à decisão, e nada era decidido. Comecei a me questionar qual era o meu papel no grupo e como eu trabalharia quando entrasse em sala de ensaio, pois não encontrava um modo de dirigir o processo da forma que

ele estava se configurando.

Após uma conversa com todo o grupo decidimos que retiráramos o “rótulo” de processo colaborativo, já que tínhamos um tempo limitado para realização da montagem. Conversamos com a orientadora e ela concordou que dada as características do processo, entre elas colegas dirigindo colegas, era melhor não rotularmos o nosso modo de trabalho. Segundo Antônio Araújo a definição de processo colaborativo é:

A referida dinâmica – numa definição sucinta – se constitui num modo de criação em que cada um dos integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, tem espaço propositivo garantido. Além disso, ela não se estrutura sobre hierarquias rígidas, produzindo, ao final, uma obra cuja autoria é dividida por todos” (ARAÚJO, 2008:1).

Levando em consideração esta definição, o nosso processo foi colaborativo, pois durante todo o processo as decisões que cabiam a direção eram realizadas com a opinião de todos os membros do grupo. Muitas vezes nem todos concordavam, mas sempre buscávamos fazer o melhor para o nosso trabalho.

A criação artística da peça foi feita por todos os integrantes do grupo. Em um primeiro momento a direção teve a função de instigar os atores criativamente. Eu e o meu parceiro de direção selecionávamos e criávamos exercícios visando à preparação dos atores, o surgimento de ideias, assim como a criação de cenas que poderiam vir a ser usadas na íntegra ou dar origem a outra cena ou exercício. Quando passamos a ensaiar efetivamente, após o período de experimentações, nós diretores funcionamos como propositores e organizadores devido ao fato de não estarmos atuando e sermos capazes de ficar atentos ao todo. Mesmo nesse momento, tanto a direção quanto os atores, continuaram a experimentar coisas novas, possibilitando que a peça não se cristalizasse. A capacidade criativa e de improviso dos atores era extremamente necessária para o que estávamos nos dispondo a realizar, pois dado que os atores estariam junto e a mercê do público, há nossa capacidade de direção era limitada.

Com o avançar do processo a direção se tornou mais “convencional”. Isso ocorreu pois precisávamos transformar a montagem em uma constante, e isso não era possível com grandes alterações ocorrendo a cada ensaio, e para que os atores focassem em atuar e criar os seus personagens. Estávamos em um grupo com uma grande capacidade criativa e com muitas pessoas com tendência a direção, isso foi muito positivo para o processo, mas chegou um momento que cada um precisava se focar na sua função e fazê-la o melhor possível.

Tínhamos cinco atores muito diferentes tanto em como desejam ser dirigidos, quanto

em suas posturas profissionais. Alguns solicitavam que cada passo fosse indicado e outros simplesmente atuavam e seguiam as indicações quando eram realizadas. Isso fez com que tivéssemos que suprir necessidades individuais e criar um modo de trabalho para aplicar com cada um dos atores e com o tempo achamos um ponto confortável para a maioria.

Enquanto diretores, eu o meu parceiro éramos muito diferentes e tínhamos ideias por vezes também muito diferentes. Desde o princípio nós tínhamos um acordo de evitar discutir na frente do elenco, pois queríamos ser vistos como uma unidade e não causar divisões no grupo. Tínhamos reuniões fora dos ensaios para combinarmos o que realizaríamos em cada encontro e tomar as decisões necessárias. Essa forma de unidade que adotamos se mostrou muito eficaz, pois tínhamos o apoio um do outro quando necessário.

Devido a sermos todos colegas e tanto eu quanto o meu parceiro de direção não termos experiencia na função que estávamos realizando, por vezes os atores não confiavam nas nossas decisões e as questionavam, mas com o tempo construímos uma relação de confiança com todos os membros do grupo.

5.4 AS APRESENTAÇÕES E O PÚBLICO

Devido ao espaço limitado do ônibus a peça teve apenas vinte três espectadores por espetáculo, esses reservavam seus ingressos por e-mail e recebiam um número juntamente com um aviso sobre a natureza do espetáculo. Os espectadores eram recepcionados no *hall* do teatro por uma atriz convidada que falava em francês as instruções, que já haviam sido passadas na reserva do ingresso, e entravam no teatro onde os cinco atores, vestidos de preto, começavam a peça contando histórias reais misturadas com as presentes no texto de Arrabal.

Quando o público entrava no teatro as cadeiras estavam amontoadas nos cantos do espaço, o público poderia escolher entre ficar em pé, se sentar no chão, ou fazer o mais difícil, que era tentar sentar em uma das cadeiras. O fato de o espaço não estar organizado como de costume normalmente era um choque, pois os espectadores não sabiam para onde ir ou o que fazer. Normalmente quem decidia como todos iriam se comportar era o primeiro a entrar no espaço. Se ele ficava em pé, todos ficavam. Se ele se sentasse no chão, todos se sentavam. Um dos espectadores relatou que estava acostumado aos moldes do teatro tradicional e ficou desconfortável ao sentar no chão, mas ainda assim o fez, pois todos estavam sentados. Da mesma forma que na última apresentação uma família, composta por quatro pessoas, veio assistir e enquanto todos se sentavam no chão eles tiraram uma fileira de cadeiras do monte onde estavam e se sentaram. Raríssimas vezes o público ficou em pé, provavelmente por acreditarem, que a peça, que tinha cerca de uma hora e trinta, ocorreria totalmente naquele

espaço.

Após a cena da contação das histórias os atores que interpretavam Mitaro, Namur e Toso se dirigiam para o *hall* do teatro e os intérpretes de Fando e Lis para o palco, que estava com a cortina fechada. Na cortina fechada começava um vídeo onde passava um trecho do filme *Fando e Lis* e após imagens de casais e os créditos da peça juntamente com um áudio do próprio Arrabal falando sobre Tar. O vídeo tinha a duração de dois minutos e cinquenta e dois segundos e era nesse tempo que os atores que interpretavam Fando e Lis trocavam o figurino todo preto pelo dos seus personagens. Quando o vídeo acabava as cortinas eram abertas e a cena começa a acontecer no palco, com o decorrer da cena os atores desciam do palco e continuavam a peça se movimentando no meio do público.

Após uma cena em que convencia Lis que ela é parálitica, Fando escolhia um dos espectadores para jogar flores no caminho até a surpresa que ele preparou para Lis. A escolha do espectador ficava totalmente a cargo do ator, não sendo nada combinado previamente. Esse espectador entrava em cena e recebia o foco total por alguns momentos. O personagem Fando tinha uma pequena conversa com o espectador escolhido, essa conversa tinha apenas as duas primeiras perguntas fixas, que eram o nome do espectador e se ele já tinha amado, o resto dependia da resposta do espectador e, portanto o ator tinha que improvisar. Em o Teatro é Necessário? Denis Quénon cita o início do texto “Personagens Psicopáticos na Cena” escrito por Freud no início no século passado, onde este faz uma reflexão sobre o papel do espectador no teatro, assim como da função do teatro para o espectador.

O espectador é uma pessoa cuja participação é muito pequena, que sente ser um “pobre miserável a quem nada de importância pode acontecer” que de há muito tem sido obrigado a sufocar, ou antes, a deslocar sua ambição de ter sua própria pessoa no centro dos assuntos mundiais; ele anseia por sentir, agir e dispor as coisas de acordo com seus desejos – em suma, por ser um herói. E o teatrólogo e o ator permitem-lhe que ele proceda dessa forma fazendo-o identificar-se com um herói. [...] Em consequência seu deleite fundamenta-se numa ilusão, vale dizer, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é outro que não ele que está atuando e sofrendo no palco, e em segundo que afinal de contas tudo não passa de um jogo que não pode causar nenhum perigo a sua segurança pessoal. Nessas circunstâncias ele pode dar-se ao luxo de ser um grande homem. (Freud, apud Denis Quénon, p.77)

Desde o início do espetáculo vão se quebrando paradigmas do teatro tradicional: A recepção; o espaço do público no teatro sem as cadeiras organizadas; o espaço ocupado pelos atores; mas no momento em que Fando convida o espectador para a cena, este entra em foco. Ele não desempenha mais a função de um participante passivo, mas ganha a importância de um ator em cena. Mais importante que atores e espectadores ocupando o mesmo espaço e que

a transmissão do foco dos atores para o espectador, é como a vida real se mistura a ficção. Fando faz uma pergunta extremamente pessoal ao espectador: “Você já amou?” Ao responder o espectador entra no jogo cênico e doa um pouco de si mesmo para a construção do espetáculo. Em uma das apresentações, um espectador após responder ficou visivelmente emocionado. Naquele momento ele estava em cena, estava no jogo, ele não se expôs a nenhum perigo físico, mas foi altamente afetado por alguma das circunstâncias daquele momento.

Com o espectador jogando as flores, Fando convidava o público gentilmente a seguir ele e Lis até a surpresa que havia preparado para ela. O público desconhecia a existência do ônibus, e até mesmo da troca de espaço cênico, até o momento em que as portas do teatro se abriam e Fando apresentava o ônibus como sendo o carrinho que os levaria para Tar. Esse era outro momento de espanto e até mesmo de receio para alguns espectadores, pois quando Fando os convidava para entrar no ônibus não sabiam se o ônibus iria se mover, para onde iria, quando pararia novamente, onde pararia. Normalmente tínhamos duas pessoas da produção que tinham a função de abrir a porta do teatro para a saída de Fando e do público e essas pessoas esclareciam, tentando não entregar detalhes da peça, as dúvidas e tanto eu como o meu colega de direção embarcávamos junto com público.

Entre todas as apresentações ocorreram apenas dois casos de espectadores que não ficaram até o final da peça. Um espectador desistiu antes de entrar no ônibus e um casal entrou e no meio da penúltima cena, em que Lis enlouquece, o marido se levantou, chamou a esposa que estava sentada em um assento distante do dele, pediu licença a Fando e solicitou que a porta fosse aberta alegando que tinha um compromisso.

Dentro do ônibus Fando colocava Lis no banco destinado a ela e ajudava os espectadores a encontrar os bancos correspondentes ao número do ingresso. A partir do momento que o público entrava no ônibus tínhamos combinado que qualquer problema que ocorresse o ator que interpretava Fando resolveria, já que o personagem era o dono do carrinho, e que só haveria a intromissão da direção ou dos integrantes da produção se este solicitasse.

O ideal para o espetáculo seria que apenas atores, público e motorista estivessem dentro do ônibus, mas precisávamos de um operador de som, pois o único ator que poderia fazer isso em cena estava sobrecarregado de funções secundárias durante todo o espetáculo, e era necessário que um dos diretores ficasse junto ao motorista para evitar possíveis erros na rota, nas paradas e na iluminação. Sendo assim, decidimos que tentaríamos ficar da forma mais invisível e mesclada possível com o público. Em alguns momentos isso foi inviável, pois

alguns expectadores nos conheciam, e sabiam que fazíamos parte do grupo, e nos momentos que havíamos deixado para o público tomar decisões eles se voltavam para nós e questionavam o que deveria ser feito.

Quando todo o público estava em seus assentos, Fando se sentava ao lado de Lis e conversava de forma tranquila e banal com ela e com o público até Mitaro e Namur entrarem no carrinho a procura de Toso. Nesse momento o público tinha o primeiro contato com o lado mais surreal do espetáculo, sendo apresentados ao *alter ego* de Fando. Nesse momento o jogo da loucura de Fando iniciava uma nova fase que iria se desenrolar e ganhar novos níveis até o desfecho da peça.

Mitaro e Namur traziam o lado cômico do espetáculo e iniciavam com sua entrada no carrinho uma serie de momentos em que a pública seria surpreendido ao longo do caminho. Após a entrada deles o ônibus entrava em movimento e logo após a parada do carrinho era solicitada em um ponto de ônibus, onde Toso entrava no ônibus e se tornava real para os espectadores que até aquele momento só haviam ouvido falar dele.

A entrada de Toso ocorrer em um lugar diferente dos outros personagens constituía uma surpresa para o público que estava dentro do ônibus, que desde o momento em que Mitaro e Namur haviam embarcado procurando por Toso, se perguntavam quem era Toso e se este existia. Mas também era uma surpresa para as pessoas que estavam fora do ônibus. O ator que interpretava o personagem Toso se caracterizava enquanto as cenas no interior do teatro ocorriam, como neste momento o *hall* do teatro se transformava em um camarim improvisado ele tinha que se dirigir a parada de ônibus antes que as cenas terminassem e o público voltasse para este espaço, isso fazia com que o personagem ficasse na parada de ônibus por alguns minutos até o carrinho aparecer para pegá-lo.

Em algumas apresentações, as pessoas que estavam no ponto ônibus conversavam com Toso e perguntavam qual era o destino do ônibus e Toso explicava que o destino era Tar e fazia o convite para se juntarem a ele. Nenhuma das pessoas chegou a entrar, mas algumas ficaram claramente curiosas. Aquele momento era uma quebra no dia de todas as pessoas que passavam por aquele ponto de ônibus ou permaneciam olhando ou conversando com Toso durante alguns minutos, fazendo com que o espetáculo deixasse de ser apenas para as vinte três pessoas que estavam no interior do ônibus e alcançasse muitas outras.

Em alguns momentos do espetáculo o ônibus parava e a cena se deslocava para o lado externo, fazendo com que as pessoas parassem para ver o que estava ocorrendo. Em outros, de dentro do ônibus em movimento, os atores interagiam com as pessoas que estavam na rua, paradas em um bar, caminhando pela calçada ou dentro dos seus carros. A simples visão de

um ônibus com luzes de cores diferentes das normais e com pessoas caracterizadas em seu interior já causava uma estranheza e uma curiosidade nas pessoas, impulsionando-as a olhar ou interagir. Esses aspectos faziam com que a peça alcançasse muito mais espectadores do que seria possível receber em um teatro e mais importante do que isso alcançasse pessoas que provavelmente não iriam ao teatro.

Durante todo o espetáculo os espectadores foram tirados de sua zona de conforto e por vezes colocados em um momento de decisão. Alguns dos principais momentos onde o público era surpreendido e uma escolha era colocada em suas mãos no decorrer do percurso, foram a quebra do carrinho e a finalização do espetáculo.

Quando é anunciado que o carrinho quebrou o ônibus era aberto e Fando, Mitaro e Namur saíam para a rua para resolver o problema, enquanto Toso permanecia dentro do carrinho. Nesse momento estava nas mãos do público permanecer no interior do veículo ou sair do seu assento e ir para a rua. Em nenhuma das apresentações o público saiu para a rua, alguns se levantavam para ter uma melhor visão do que estava ocorrendo fora do carrinho, mas não interferiam ou saíam do que acreditavam ser o espaço cênico determinado.

Na finalização do espetáculo, todos os personagens saíam do carrinho após a morte de Lis, um áudio com histórias reais de violência começava e o ônibus entrava em movimento se deslocando para o ponto de início do espetáculo, a entrada do teatro. No momento que o ônibus parava, as luzes do ônibus estavam apagadas, o áudio ainda não havia finalizado e as portas eram abertas. Em algumas apresentações os espectadores saíram assim que as portas foram abertas, sem se preocupar com a finalização do áudio, em outras esperavam até o áudio terminar para sair do ônibus e em outras aguardavam algo acontecer e permaneciam mais alguns instantes dentro do ônibus. Assim como ocorria no início do espetáculo em relação a ficar em pé ou sentar no chão, nesse momento se uma pessoa saía a maioria das outras também saíam. Se uma pessoa decidia sair e aguardar na frente do teatro, que estava fechado, os atores aparecerem para ganhar os aplausos, as outras também faziam.

Esse momento do espetáculo foi concebido para dar mais uma vez a ideia de continuidade, de que nada tem fim, pois após todos os espectadores descerem do ônibus o ônibus fechava as portas e entrava em movimento novamente. Mas devido a esta escolha ficávamos totalmente a mercê da interpretação do público, pois estávamos dando a ele a escolha do momento em que a peça terminaria e se terminaria. Das dez apresentações que realizamos apenas em duas o público se recusou a sair do ônibus, e as duas ocorreram no último final de semana de apresentações. Em uma o ônibus deu algumas voltas e voltou para o teatro, o público desembarcou e o ônibus fechou as portas e entrou em movimento. Mas na

outra, que foi a nossa última apresentação, o ônibus deu várias voltas e abriu as portas em diversos pontos, mas alguns dos espectadores permaneceram no ônibus e anunciaram que não iriam sair. Depois de a peça ter ultrapassado duas horas de duração eu e o meu parceiro de direção tivemos que interferir e encerrar o espetáculo.

Antes de realizarmos as primeiras apresentações estávamos completamente no escuro em relação a reação do público ao nosso trabalho, mas sabíamos que tínhamos construído um espetáculo de forma cuidadosa com o objetivo de proporcionar uma experiência diferente de teatro para o espectador, assim como sabíamos que estávamos realizando um espetáculo com grandes riscos. Havíamos convidado algumas pessoas para assistir os nossos ensaios, mas quando perguntávamos a opinião das mesmas, na maioria das vezes víamos mais empolgação com o fato de um dos nossos espaços cênicos ser um ônibus do que com o nosso espetáculo como um todo. Só fomos ter noção da resposta do público ao nosso trabalho quando estreamos, e esta foi extremamente positiva. Utilizarmos um ônibus como espaço cênico era um dos itens elogiados, mas raramente foi o principal e quando citado era pela forma que o veículo era utilizado na constituição do espetáculo.

Cada apresentação foi uma apresentação diferente, principalmente pelo papel do público no espetáculo. O espectador era um dos componentes variáveis dentro da peça, e a reação de cada um ao que era proposto afetava diretamente o espetáculo. Havia apresentações que os expectadores entravam no jogo junto com os atores e em outras isso não ocorria.

As interpretações em relação à peça foram muito variadas, cada um enxergou a montagem de uma forma, mas em todos os depoimentos que ouvi havia uma reflexão. Entre esses depoimentos dois me chamaram a atenção. Em um, o espectador relatou que quando foi jantar após o espetáculo, ele não sabia se o que estava acontecendo a sua volta era real ou se ele ainda não havia saído da peça. No outro depoimento, uma espectadora disse que *Fando e Lis* não deveria ser assistido no domingo, e sim na sexta ou no sábado, pois era necessário um dia para digerir o conteúdo.

Figura 5 - Imagem do Espetáculo: Espectador das Flores



Fonte: Bruna Todeschini Fotografia

6 CONCLUSÃO

Desde o início do processo os nossos maiores objetivos eram proporcionar ao público do nosso espetáculo uma experiência diferenciada de teatro e desenvolver e aplicar os conhecimentos que havíamos obtido durante o curso de graduação, e acredito que estes foram alcançados.

Até o momento da nossa primeira apresentação não tinha percepção de qual seria a resposta do público ao que havíamos criado e por consequência a nossa proposta, mas tinha ciência dos riscos que estavam implícitos ao que nos propomos a fazer. A partir da primeira apresentação começamos a obter uma resposta muito positiva do nosso espectador e isso só nos tornou mais seguros e nos impulsionou a tentar fazer cada apresentação melhor e única.

Apesar da boa recepção do público a cada apresentação ficamos mais cientes do que poderíamos ter feito melhor, mas também tínhamos ciência que havíamos feito o nosso melhor no tempo que tínhamos com o número de pessoas que estavam trabalhando. Cada um dos membros do grupo, apesar de estar atuando ou dirigindo, estava responsável também por todos os outros aspectos que constituem uma peça de teatro, e por vezes as funções secundárias nos exigiram muita dedicação, fazendo com que não tivéssemos um empenho de qualidade nas nossas funções principais.

A produção foi um dos nossos maiores desafios, pois não tínhamos um produtor e nem recursos financeiros. Esta função foi assumida por todos os membros do grupo, mas normalmente quem estava à frente dela eram os membros da direção e isso me levou a exaustão em alguns momentos. Queria dedicar-me a parte criativa, programar os ensaios, desenvolver as minhas ideias, mas sabia que se não buscasse os meios para realizar o espetáculo, não teria como levar ao público o que estávamos criando.

Os aspectos pertinentes à direção de arte foram os menos trabalhados no nosso processo, nos dedicamos a eles, mas não o suficiente para ser um agregador ao trabalho que realizamos com as outras partes do espetáculo. As partes individualmente, cenografia, figurino, maquiagem e iluminação, transmitiram o que era esperado das mesmas, mas a harmonia do conjunto era parcial.

Os figurinos foram estudados e pensados desde o início do nosso trabalho, mas dado que não tínhamos os recursos financeiros para transformar as nossas ideias em realidade, e não conseguimos adaptá-las para serem realizadas quase sem nenhum investimento, acabamos por focar em outras partes do espetáculo e fazer os figurinos, ainda usando os princípios que desejávamos, da forma mais simples possível.

A maquiagem foi testada diversas vezes e várias ideias surgiram, mas não achamos

uma criação que transmitisse o que desejamos passar através dos personagens e ainda estivesse em sintonia com o conjunto do espetáculo. Os atores tinham cerca de dez minutos para vestir o segundo figurino e se maquiarem, portanto precisávamos de uma maquiagem que fosse rápida e fácil de ser feita. Para alcançar uma maquiagem de qualidade, e rápida para ser realizada, certamente precisaríamos de mais pesquisas e testes.

Dos aspectos de direção de arte, a cenografia do ônibus foi um dos mais trabalhados, pois sabíamos que ela poderia alavancar ou afundar o nosso trabalho. Muito do que desejávamos fazer não foi factível na prática, pela junção da falta de tempo e recursos financeiros, mas conseguimos colocar a maioria das nossas ideias na prática de forma alternativa. Na nossa concepção as barras do ônibus seriam todas cobertas com cordas, mas isso teve que ser substituído por um laminado, que na verdade era o lado inverso de uma embalagem de pão de mel que conseguimos com o museu do lixo. Os bancos seriam cobertos com tecido, o que foi substituído pelos sacos de batata que conseguimos com o Direto do Campo. A nossa prioridade era descaracterizar o ônibus e transformá-lo no carrinho de criança de Fando e acredito que alcançamos este objetivo em parte, mas para efetivar esta transformação seria necessário alterar a forma interna e a imagem externa do ônibus, o que não era possível.

Um dos nossos principais equívocos residiu no nome da peça. Durante o processo chegamos a chamá-la de Tar, mas concluímos que o trabalho que estava em curso tinha mais a ver com *Fando e Lis*, que era o nome do texto em que a peça estava sendo baseada, e optamos por mantê-lo. Por denominarmos a nossa peça com o mesmo nome da obra de Arrabal, alguns espectadores vieram assistir o espetáculo esperando uma representação fiel do texto, o que não era o objetivo do nosso trabalho.

Ainda que o nosso objetivo não tenha sido o de fazer uma reprodução fiel do texto, a nossa adaptação poderia ter sido mais bem realizada. Como realizamos a adaptação no fim do primeiro mês de ensaios, ignoramos aspectos que se mostraram muito importantes com o avançar da nossa pesquisa sobre o texto e o dramaturgo. Algumas alterações foram realizadas durante o processo, mas alguns detalhes não puderam ser incluídos devido à estrutura da peça que havíamos criado. Um dos aspectos principais que acredito que deveria estar presente, é o tambor de Fando na cena da morte de Lis. Retiramos esse elemento por termos alterado muito a cena do texto original, mas ao fazermos isso excluímos um dos elementos mais simbólicos do enredo construído por Arrabal.

Tivemos êxito em diversas propostas que constituirão o espetáculo, por exemplo a jornada a Tar e o uso de dois espaços cênicos, mas uma das nossas principais propostas para o

desenvolvimento do espetáculo não atingiu o seu propósito, os homens do guarda-chuva serem um *alter ego* de Fando. Faltaram elementos para o público perceber que Mitaro, Namur e Toso eram partes de Fando e só existiam para ele, fazendo com que a maioria dos espectadores não percebesse o papel desses personagens na nossa concepção do espetáculo.

Outra questão que figurou entre as mais questionadas no espetáculo foi a atuação e a criação dos personagens. Durante todo o processo trabalhamos muito para desenvolver os personagens e preparar os atores, pois sabíamos que o que estávamos nos propondo a fazer era muito diferente de tudo o que os cinco intérpretes que tínhamos já haviam feito, mas seria necessário muito mais trabalho e dedicação para extrairmos o melhor de cada um dos atores, aprofundarmos e equilibrarmos as atuações.

Durante os quase quatorze meses que trabalhamos para realizar o espetáculo nos empenhamos muito para construir o melhor trabalho que poderíamos oferecer para o público e tivemos como recompensa a imensa satisfação de não apenas oferecer entretenimento, mas um material para reflexão e uma experiência particular para cada um dos expectadores. A cada um dos expectadores o nosso trabalho tocou de forma singular, pois elementos diferentes da peça eram absorvidos dependendo de características e memórias particulares.

As interpretações a cerca do tema central do espetáculo foram diversas, a violência, a loucura existencial, o círculo sem fim que é a vida ou simplesmente amor e tragédia, mas cada um que se permitiu mergulhar na jornada que propomos absorveu pelo menos um pedacinho do nosso trabalho e dificilmente enxergará o teatro como algo estático com o único objetivo de entreter e divertir.

Durante o nosso período de apresentações muito se discutiu se o que estávamos fazendo era inovador, ou mais do mesmo. Realizar uma peça em um ônibus em movimento não é inovador, assim como realizar uma peça de interação com o público é arriscado, mas também não é inovador. Agora, se juntarmos esses elementos e transformarmos em um pacote cheio de surpresas, fazendo com que o público divirta-se, emocione-se, irrite-se, se sinta desconfortável e ainda leve para casa uma bagagem para ser digerida, pode até não ser inovador, mas certamente não é encontrado com facilidade em expressões artísticas.

Enquanto profissional *Fando e Lis* foi um grande aprendizado. Através deste trabalho pude aplicar e aperfeiçoar vários conhecimentos que obtive durante a graduação e vivenciar a realidade de montar um espetáculo inteiro. A cada dia de trabalho, tanto na direção quanto na produção, fui desafiada a ir além do que acreditava ser capaz, me superando e aprendendo algo novo. Assisti com extrema alegria, não apenas o meu crescimento, mas também o dos meus colegas, que a cada novo ensaio se mostravam não apenas profissionais melhores, mas

também grandes parceiros nessa jornada rumo a Tar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antônio. **A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor** no processo colaborativo. Tese (doutorado) – ECA-USP, São Paulo, 2008.

ARRABAL, Fernando. **Fando y Lis, Guernica y La bicicleta del condenado**. Alianza editorial, Madrid, 1986.

ARRABAL, Fernando, *Fando E Lis*. Tradução de Wilson Coêlho. Disponível em: <<http://www.desvendandoteatro.com>> Acesso em 31 maio 2015.

ARRABAL, Fernando, **Piquenique No Front**. Tradução de Jacqueline Laurence. Disponível em: <<http://www.desvendandoteatro.com>> Acesso em 31 maio 2015.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 173p.

ABBAS , Khaled Mohammad. Analisis de Fando y Lis, una Obra del Teatro del Absurdo de Fernando Arrabal . *Journal of King Saud University - Languages and Translation*, v. 25, 2010. Disponível em <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2210831913000027>> Acesso em : 31 agosto 2014.

BANCROFT, Robert L. Jodorowsky y vilalta en el teatro mexicano actual. **Actas del cuarto congreso internacional de hispanistas**. Salamanca, 4 ed. 1971. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_iv.htm> Acesso em 25 maio 2014.

BARTHES, Roland. **Escritos Sobre Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 332p.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica a representação**. UNICAMP, 2009.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: UNESP, 1997.538p

COÊLHO, wilson. Fernando Arrabal: Dos Entornos Às Circunstâncias. **Anais do Enecult**, Salvador, 6 ed. 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=988>. Acesso em 01 setembro 2014.

ESSLIN, Martin. O teatro do Absurdo. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 405p.

GIRÃO, Stéphanie Soares. Ciudades imaginadas en Fernando Arrabal y Milton Hatoum. **Memorial do II Congreso Internacional de Literatura e Cultura Espanholas Contemporâneas**. La Plata, 3 ed. 2011. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2786/ev.2786.pdf> Acesso em 02 setembro 2014.

GUÉNOUN, Denis. **O Teatro é Necessário?**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 163p.

IONESCO, Eugène. A cantora careca. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1993.

LINKE, Ines. O espaço performático . **Arte Filosofia**. N 1, 2006, 134-138. Disponível em: < <http://www.raf.ifac.ufop.br/sumarios-n1.html>>. Acesso em 25 maio 2015.

MONTERO, Sonia. Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992). **Stichomythia**, n. 2, 2004. Disponível em: < <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/98901>> acesso em 25 maio 2015.

ORELLANA, ROCÍO PLAZA. Juan Romeroel color del Pánico. **Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte**. Nº 9, 1996, 379-396. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1343257>>. Acesso em 25 maio 2015.

RODRIGUES , Éder Sumariva. O lugar do teatro no teatro de lugar: reflexões sobre a apropriação de espaços não- italianos . **Memorial Abrace Digital**. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/historia/Eder_Sumariva_Rodrigues_-_O_espaco_como_simbolo_a_apropriacao_de_espacos.pdf>. Acesso em 25 maio 2015.

ROMERO, Juan. El color del “Pánico”. **Laboratorio de Arte: revista del Departamento de História del Arte**. n. 9, 1996, 379-396. Disponível em: < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1343257>> acesso em 25 maio 2015.

SÁNCHEZ, Diego Santos. **El Teatro Pánico de Fernando Arrabal**. Rochester. Tamesis, 2014. 203p.

ROSENFELD, Anatol. **A Arte do Teatro**. São Paulo: Publifolha, 2009.

APÊNDICE A – Adaptação Do Texto

FANDO E LIS de FERNANDO ARRABAL

ADAPTAÇÃO

(Grupo Dáadeixa)

ATO I

Cena I
Mitaro e Namur: Decisão de ir para TAR
Cena II
Projeção: TAR
Cena III
Fando e Lises
Cena IV
Enterro de Lis
Cena V
Expectativas
Cena VI
Fando convence que Lis é parálitica
Cena VII
Para TAR

FANDO - Quer que eu lhe conte estórias bonitas, como a do homem que levava uma mulher parálitica, a caminho de Tar, num carrinho?

LIS - Primeiro, me tira daqui. (Fando coloca Lis em seus braços) Como você é bom, Fando!

FANDO - Sim... Lis, você verá como eu vou me portar bem de agora em diante.

LIS - Sim, Fando.

FANDO - Me diga o que é que você quer.

LIS - Que nos coloquemos a caminho de Tar.

FANDO - Vamos partir imediatamente... Há muito tempo que nós estamos tentando chegar a Tar e não conseguimos nada.

LIS - Vamos tentar outra vez...

FANDO - Muito bem, Lis, como você quiser. (Fando desce do palco) Eu peço perdão pelo que aconteceu. Eu não queria te fazer sofrer.

LIS - Eu sei disso, Fando.

FANDO - Confia em mim. Nunca mais vou fazer isso.

LIS - Sim, confio em você. Você é sempre muito bom comigo. Eu me lembro que quando eu estava no hospital, você me enviava cartas enormes, para que eu pudesse me gabar que recebia cartas tão grandes.

FANDO - (Envaidecido) Isso não tem importância.

LIS - Também me lembro que, muitas vezes, como não tinha nada pra me contar, você me mandava um monte de papel higiênico para que a carta ficasse bem cheia.

FANDO - Isso não é nada, Lis.

LIS - Como eu ficava contente!

FANDO - Você está vendo como tem que confiar em mim?

LIS - Sim, Fando, eu confio.

FANDO - Sempre farei o que você mais goste.

LIS - Então, vamos nos apressar para chegarmos a Tar.

FANDO - (Triste) Mas não chegaremos nunca. (Fando se encaminha para sair do teatro)

LIS - Eu já sei, mas tentaremos.

FANDO - (Direcionado as pessoas que o observam) Sejam bem vindos para nos acompanhar para TAR.

ATO II

Cena I

Mitaro e Namur entram no ônibus: Procura de Toso

Cena II

Vento

Cena III

Enfrentamento de Fando

Cena IV

Toso

ATO III

Cena I

Como chegar a TAR

MITARU - Se fossemos por ele estaríamos mortos.

NAMUR - Mortos ou pior.

NAMUR - Já levamos muitos anos tentando isso e ele não ajuda.

FANDO - Ouvi dizer que é impossível chegar.

NAMUR - Não, não é que seja impossível. O que acontece é que até hoje ninguém chegou e ninguém espera chegar.

MITARO - O que já não é tão complicado é tentá-lo.

FANDO - Então, nós nunca chegaremos?

MITARO - Você está em melhores condições que nós. Você tem um carrinho. Assim pode andar melhor e mais depressa.

FANDO - Sim, é claro que eu ando mais depressa, mas sempre volto ao mesmo lugar, olha aqui (aponta para fora).

MITARO - Conosco acontece o mesmo.

NAMUR - Mas isso não é o mais grave, o pior é que nunca tomamos precauções.

MITARO - Sim, Namur tem razão, isso é o pior. Como teríamos adiantado se tivéssemos tomado precauções.

TOSO - (Chateado) Vocês continuam com histórias de precauções. O importante é seguir nosso caminho.

NAMUR - (Desolado) Para sermos exatos, o que nos impede chegar a Tar é ele, Toso, sempre em contradição, sempre colocando-se contra nós.

MITARO - Não é que nós, Namur e eu, pensamos da mesma maneira ou tenhamos as mesmas ideias, mas, afinal, chegamos a um acordo, mas ele... Ele é o culpado por ainda não termos chegado a Tar.

FANDO - Lis, não chegaremos nunca.

Lis - Eu já sei, mas tentaremos.

Cena II

Lis objeto

MITARO - Pelo menos você tem ela, nós temos o Toso. O senhor sim é que é feliz.

FANDO - Sim, é verdade, ela não me incomoda em nada. Ela é encantadora.

MITARO - Que sorte!

FANDO - Sente-se aí, vou mostra-la. (Fando leva Lis até o centro do ônibus e a coloca em um balanço que por ali estava). Olhem para ela, olhem como é bonita... Venha, se aproxime. (Mitaro se chega perto).

MITARO - Sim, ela é bonita.

FANDO - Olhem suas pernas e como o pano da sua combinação é suave. Olhem suas coxas, são tão brancas e tão macias.

MIATRO - É verdade, são brancas e são bonitas.

FANDO - Toquem-na. (Mitaro excita, olha para os lados e com a mãe em direção de Lis). Espere (Fando se abaixa e coloca-se em baixo do balanço olhando por dentro do vestido de Lis) Abaixem-se, para vê-la por baixo, em perspectiva. (Fando se afasta e de um lado deita Mitaro e de outro Namur).

MITARO E NAMUR - É realmente muito bonita.

FANDO - O que eu mais gosto é de beijá-la. Seu rosto é muito suave. Dá gosto acariciá-lo. Experimentem.

MITARO - Agora?

FANDO - Sim, acariciem assim. (Fando, com as duas mãos acaricia o rosto de Lis e as escorrega ternamente) Venham, podem acariciá-la, vocês vão ver como é bom.

(Mitaro acaricia o rosto de Lis com uma das mãos).

FANDO - Não, com as duas mãos. (Mitaro, com muito respeito a acaricia).

FANDO - Então, o que acha?

MITARO - (Entusiasmado) Ótimo.

FANDO - Você também. (Apontando Namur)

(Namur a acaricia)

FANDO - Beijem-na também, como eu. (Fando beija rapidamente Lis na boca) Façam isso, vão ver como é bom. (Namur e Mitaro beijam Lis, com muito respeito, nos lábios. Lis continua inexpressiva) Então, gostou?

MITARO E NAMUR - Sim, muito.

FANDO - (Muito satisfeito) Pois é minha noiva.

MITARO - Para sempre?

FANDO - Sim, para sempre.

MITARO - E, nunca se cansa?

TOSO - (Interrompendo-os) Quando é que vamos nos pôr a caminho para Tar?

Cena III

Ponderações sobre Toso

MITARO - (Depois de uma pausa) O senhor está vendo como ele é?

FANDO - Sim.

NAMUR - Nunca nos deixa terminar.

TOSO - O que estou dizendo é que devemos nos pôr a caminho para Tar o quanto antes.

MITARO - (Indulgente) Desculpe todas as suas falhas. Ele é assim e nasceu assim. Contra isso não há nada a fazer.

NAMUR - Não adianta ensinar nada para ele, é inútil. Quando vamos fazer alguma coisa, na mesma hora ele começa a nos perturbar com suas complicações. Ele nunca nos deixa entrar em acordo.

FANDO - Mas talvez ele tenha razão nisso de que o bom é nos por a caminho.

NAMUR - Razão, o que se diz razão, ele sempre tem um pouco.

MITARO - É preciso reconhecer que não vai falar por falar.

NAMUR - Isso é, se olharmos bem de perto, às vezes, ele tem alguma razão, não muita, naturalmente, mas alguma coisa sim...

MITARO - Talvez seja o maior inconveniente para nós. Eu vou explicar: nós sempre encontramos uma base de razão em tudo o que ele diz, ainda que muito distante.

NAMUR - Distantíssima.

MITARO - Sim, sim, muito distante, mas ao menos sempre encontramos uma base. Por isso, apesar de acharmos suas proposições absurdas e dissolúveis, sempre as aceitamos e as discutimos e, inclusive, nos esforçamos em lhe mostrar os pontos bons e os pontos maus daquilo que ele diz.

TOSO - O que eu creio é que devemos nos pôr a caminho para Tar.

NAMUR - (Muito satisfeito) O senhor está vendo?

MITARO - (Também satisfeito) O senhor se dá conta?

FANDO - Sim, sim, estou vendo.

MITARO - Seria tão simples que ele se calasse.

FANDO - É simples se calar?

MITARO - Não estou dizendo que não faça falta tomar as devidas precauções, e inclusive ter experiência, mas se se tenta de verdade, pode-se ficar calado.

Cena IV

O dia do Silêncio

FANDO - Pois eu tentei um dia... E não pense o senhor que o caminho é de rosas!

NAMUR - Ah! Que homem interessante! Quantas coisas ele fez!

MITARO - E o que aconteceu, quando o senhor tentou?

FANDO - (Corando) Foi divertido.

MITARO - Conte-nos, conte-nos! Ah! Que interessante!

NAMUR - Como foi? O que fez?

FANDO - Eu me levantei pela manhã e me disse: "Hoje passarei todo o dia calado".

NAMUR - (Procurando compreender, repete em voz alta) Se levantou pela manhã e disse a si mesmo: "Hoje passarei todo o dia calado".

FANDO - (Continua) E, então...

NAMUR - (Interrompendo de novo) Há uma coisa que não entendo bem. Se o senhor nos disse que tentava passar o dia calado, como é que falou?

MITARO - Não seja estúpido, ele falou mentalmente.

NAMUR - Ah! Isso muda tudo.

MITARO - Continue, continue que isso é muito interessante.

FANDO - Então, decidido a não falar, comecei a pensar no que poderia fazer para compensar o silêncio e me pus a andar de um lado para o outro.

NAMUR - O senhor devia estar muito contente.

FANDO - No princípio, sim. Eu andava e andava. Mas logo aconteceu o pior. (Fando se cala)

NAMUR - (Muito interessado) O que aconteceu?

MITARO - Conte, conte.

FANDO - Não, não vou contar, é muito íntimo.

NAMUR - E vai nos deixar assim, com o mel nos lábios?

FANDO - É melhor que eu me cale agora... a história acaba mal.

NAMUR - Mas muito mal?

FANDO - (A ponto de chorar) Sim, sim, muito mal.

NAMUR - Que pena!

MITARO - É verdade! Como é triste!

Cena V

Sobre o sistema de distribuir quem tem a razão

TOSO - Melhor será nos pôr a caminho para Tar.

MITARO - (Silêncio e consternação) O senhor está vendo? Para que insistir?

FANDO - Sim, sim, verdadeiramente. Eu logo me dei conta de que eram os senhores que tinham razão e não ele. Desde que começaram a discussão sobre o vento que eu me dei conta.

MITARO - E como é que o senhor compreendeu tão rápido?

FANDO - Eu me disse...

NAMUR - (Interrompendo) Mentalmente?

MITARO - Claro, homem!

NAMUR - (Assombrado) Olha cara! Ele fala mentalmente!

FANDO - Então eu me disse: terá razão o primeiro que disser a palavra "onde" e como os senhores a disseram antes dele, soube que ele não tinha razão.

NAMUR - (Entusiasmado) Pois é um bom procedimento para saber quem tem razão.

FANDO - Sim, é muito bom.

NAMUR - E, sempre o emprega?

FANDO - Quase sempre.

MITARO - Assim, o senhor deve ter muita experiência.

FANDO - Sim, não me falta. Apesar de às vezes empregar outros sistemas.

NAMUR - (No cúmulo do assombro) Outros sistemas?

FANDO - (Lisonjeado) Pois claro!

NAMUR - Que cara fecundo!

MITARO - Que preocupação em saber aonde está a razão.

FANDO - Desde a infância eu utilizo sistemas infalíveis para reconhecê-la.

NAMUR - Isso é o que deveríamos ter feito e não perder tempo como temos perdido.

MITARO - Já não é hora de se lamentar.

NAMUR - (Magoado) Sim, claro. (Pausa) E que outros procedimentos o senhor utiliza para saber quem tem a razão?

FANDO - Outro que também tenho empregado é o dos dias da semana, mas é muito complicado.

MITARO - (Interessado) Como é?

FANDO - É assim: nos dias múltiplos de três, têm razão os senhores de idade, nos dias pares têm razão as mães e, nos dias terminados em zero, ninguém tem razão.

MITARO - (Entusiasmado) Mas é muito bom!

FANDO - Mas é muito complicado: tem que se estar sempre atento ao dia que é e ter bastante cuidado para não se confundir. Foi assim que alguns dias eu dei razão quem não tinha.

MITARO - (Alarmado) Muito grave!

FANDO - Gravíssimo! Muitas vezes, isso impedia que me crescessem as unhas.

MITARO - Se compreende que o senhor prefira o sistema atual.

FANDO - Acontece que, olhando bem, é mais simples.

NAMUR - Mais simples? E se ninguém disser a palavra "onde"?

FANDO - Eu prevê tudo. Se em cinco minutos, ninguém disser a palavra "onde", dou razão ao primeiro que disser a palavra "mosca".

MITARO - (Com assombro) Perfeito!

FANDO - (Satisfeito) Sim, sim, sem dúvida é um sistema perfeito.

NAMUR - E se ninguém disser a palavra "mosca".

FANDO - Então, eu troco pela palavra "árvore".

MITARO - (Assombrado) Como o senhor prevê tudo!

FANDO - (Lisonjeado) Sim, não posso me queixar.

NAMUR - E se ninguém disser a palavra "árvore"?

FANDO - Então, eu dou razão ao primeiro que disser a palavra "água".

MITARO - (No cúmulo do assombro) Caramba, que quantidade de previsões!

FANDO - (Muito satisfeito) Eu prefiro sempre fazer uma coisa completa. Com o tempo, fica melhor assim, apesar de ser mais difícil no começo.

NAMUR - (Odioso) E se ninguém disser a palavra "água"?

(Fando e Mitaro olham Namur com rancor. Silêncio. Namur se envergonha).

NAMUR - Eu só pergunto o que acontece se ninguém disser a palavra "água". Eu não quero ofendê-lo.

MITARO - (Magoado) Não somente ofendê-lo, mas parece que você tem uma implicância com ele.

NAMUR - (Aturdido) Está bem, está bem, não perguntei nada.

MITARO - Assim é melhor.

NAMUR - (Baixo) Mas eu sei que se ninguém disser a palavra "água", estará afundado todo o sistema.

MITARO - (Ofendidíssimo) Você é teimoso que nem Toso.

FANDO - Não tem importância. Tenho tudo previsto. Se ninguém disser a palavra "água" eu dou razão ao primeiro que disser (dúvida) que disser (pensa) que disser a palavra... a palavra... "palavra"!

NAMUR - Isso não vale, o senhor acabou de inventar.

MITARO - Você me envergonha, Namur, com suas incorreções.

FANDO - Não, não é verdade, eu não acabei de inventar.

NAMUR - Então, nos diga uma coisa: quando fez essa experiência?

FANDO - (Envergonhado) A verdade é que eu não experimentei ainda...

NAMUR - (A Mitaro) Está vendo, está vendo?

Cena VI

Ônibus Quebrado

Cena VII

Importância de ir a TAR

(Fando entra no ônibus e começa a beijar Lis)

TOSO – Devemos nos por a caminho!

FANDO – De onde?

NAMUR - O senhor ainda pergunta onde? A Tar. Onde o senhor queria ir?

FANDO – Mas pra que temos que ir a Tar?

NAMUR - Que pergunta!

FANDO - É que é tão importante assim?

NAMUR - Mas este homem nos saiu completamente tonto do cu!

FANDO - (Desculpando-se) É que eu não sabia...

NAMUR - E o senhor poderia deixar de tentar chegar a Tar?

FANDO - (Envergonhado) Não.

NAMUR - O senhor está vendo? Tentará sempre. Isso demonstra o importante que é.

FANDO - Ah, bem!

MITARO - Nós vamos nos pôr a caminho.

(Todos se sentam. Silêncio).

ATO IV

Cena I

Tortura de Fando em Relação a Lis

(Ônibus com luz apagada)

FANDO - O que há você?

LIS - Estou doente.

FANDO - O que quer que eu faça, Lis?

LIS - Não sei.

FANDO - Que doença você tem?

LIS - Não sei.

FANDO - Isso é o pior, se eu soubesse que doença você tem, tudo mudaria.

LIS - Mas eu me sinto muito mal.

FANDO - (Com muita tristeza) Você não vai morrer.

LIS - Tenho um mal-estar muito grande. Me sinto muito mal, Fando. (Silêncio). E ainda como se não bastasse você sempre diz que vai me algemar as mãos.

FANDO - Não, não vou algemar você. (Pausa)

LIS - Você nunca me considera. Lembra-se de como às vezes, antes de eu ficar paralítica, você me amarrava na cama e me batia com a correia?!

FANDO - Eu não sabia que lhe maltratava.

LIS - Mas eu dizia sempre. Quantas vezes eu disse que não podia suportar o mal que você me fazia!

FANDO - Lis, me perdoe. Eu não voltarei a lhe amarrar na cama a lhe bater com a correia, Eu prometo.(Pausa) Você devia ter me avisado.

LIS - Eu sempre lhe digo tudo, mas você nunca me ouve.

FANDO - Lis, não fique zangada comigo, me beija!

LIS - (Com resignação) Você pensa que assim tudo se ajeita arranja?

FANDO - Você me atormenta, Lis. (Abatido. Silêncio. Continua contente) Em quem vou dar um beijinho na boquinha?

LIS - Não são brincadeiras, Fando.

FANDO - Lis, não brigue comigo, eu sei que sou culpado, mas não brigue comigo que vou ficar muito triste.

LIS - Não pense que assim se ajeita tudo.

FANDO - Me beija, Lis. (Lis, muito séria e sem expressão, permite que Fando, apaixonadamente, a beije) Esqueça todas estas coisas e não me faça pensar nelas.

(Silêncio)

LIS - Ontem você inventou de me deixar nua toda a noite na estrada e sem dúvida é por isso que eu estou doente.

FANDO - Mas eu fiz isso para a vissem os homens que passassem: para que todo mundo visse como você é bonita.

LIS - Fazia muito frio. Eu estava tremendo.

FANDO - Pobre, Lis... Mas os homens a olhavam e ficaram muito felizes e é claro depois deviam ter continuado o caminho com mais alegria.

LIS - Eu me sentia muito só e com muito frio.

FANDO - Eu estava do seu lado. Você não me viu? Além do mais, muitos homens a acariciaram quando lhes pedi. (Pausa) Mas eu nunca mais vou fazer isso, Lis, estou vendo que você não gosta.

LIS - Você sempre diz isso.

FANDO - É que às vezes você é estranha e não percebe que tudo o que eu faço é para o seu bem. (Pausa. Ele se lembra) Você estava muito bonita toda nua. Era um espetáculo maravilhoso.

LIS - O mais entediado é sempre pra mim.

FANDO - Não, Lis. Que pena que você não tenha os meus olhos para ver a si mesma.

LIS - Fando, eu estou muito mal. Me sinto muito mal.

FANDO - O que quer que eu faça por você, Lis?

LIS - Agora não há mais remédio. (Pausa) O que eu quero é que você me trate sempre bem.

FANDO - Sim, Lis, lhe tratarei bem.

LIS - Mas faça um esforço.

FANDO - Está bem, vou fazer.

Cena II

Morte de Lis

LIS - Não me faça sofrer.

FANDO - (Duramente) Por que você acha que vou lhe fazer sofrer?

LIS - (Suave) Não me fale nesse tom, Fando.

FANDO - (Entediado, se levanta e responde) Eu falo com você sempre no mesmo tom.

LIS - O que é que você está pretendendo?

FANDO - (Violento) Nada.

LIS - Se está querendo fazer alguma maldade, você vai ver.

FANDO - (Violentemente) Lá vem você com as suas coisas.

LIS - (Humilde) Sei muito bem que você quer me colocar as algemas. Não faça isso, Fando. (Ela soluça)

FANDO - (Com aspereza) Não chora.

LIS - (Se esforça para não chorar) Não, não vou chorar, mas me ponha as algemas.

FANDO - (Irritado) Você sempre desconfia de mim.

LIS - (Com doçura) Não, não desconfio de você. (Muito sincera ela continua) Acredito em você.

(Fando dá alguns passos entre o carrinho e Lis. Ela chora)

FANDO - (Autoritário) Me dê as mãos.

LIS - Não, não faça isso, Fando. Não me ponha as algemas. (Lis estende as mãos. Fando coloca as algemas nervosamente)

FANDO - Assim é melhor.

LIS - Fando. (Muito triste) Fando.

FANDO - Eu coloquei para ver se você pode se arrastar com elas. Vá, tente se arrastar.

LIS - Eu não posso, Fando.

FANDO - Tente.

LIS - Fando, não me faça sofrer.

FANDO - (Fora de si) Eu já lhe disse pra tentar. Vá, se arraste. (Lis tenta se arrastar, mas não consegue; suas mãos unidas pelas algemas a impedem).

LIS - Não posso, Fando.

FANDO - Tente, ou será pior para você.

LIS - (Docemente) Não me bata, Fando, não me bata.

FANDO - Tente, eu já disse. (Lis faz um grande esforço sem conseguir se arrastar).

LIS - Não posso, Fando.

FANDO - Tente outra vez.

LIS - Não posso, Fando. Me deixa. Não me faça sofrer.

FANDO - Tente, ou será pior para você...

LIS - Não me bata. Sobre tudo, não me bata com a correia.

FANDO - (Irritado) Tente.

LIS - Não posso.

(Fando vai ao carrinho e pega a correia).

FANDO - Tente ou vou lhe bater.

LIS - Fando, não me bata. Estou doente. (Fando açoita em Lis com violência).

FANDO - Arraste-se.

(Lis faz um esforço supremo e consegue se arrastar. Fando a contempla palpitante de emoção).

LIS - Não posso mais.

FANDO - Mais, mais.

LIS - Não me bata mais.

FANDO - Arraste-se.

(Fando volta a açoitá-la. Lis se arrasta com dificuldade. Num falso movimento, esbarra suas mãos amarradas no tambor e rasgam o couro).

FANDO - (Colérico) Você rasgou o meu tambor. Você rasgou o meu tambor.

(Fando a açoita. Ela cai desmaiada cuspiendo sangue pela boca).

(O ônibus vai embora deixando os dois do lado de fora).

Cena III

Encruzilhadas

(Assim que o ônibus parte ele pára logo em seguida, os três homens descem, e o ônibus segue seu trajeto. Se as pessoas solicitarem que ônibus pare em algum ponto, ele parará).

Fim.